أثر تطور وسائل الاتصال على تطور الأشكال القصصية والدرامية

(القصـــة والدراما)

مع الدّراما

يوسف الشارونى



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٨٩

دراسات
أدبية

الاخراج الفنى

جرجس ممتاز

المحتوى (١)

مقدمـــــة

الفن أداة من أدوات التواصل بين الأفراد ، شأنه فى ذلك شــأن الكلام ـ واذا كان الكلام ينقل فكر الانسان وانفعاله الى أخيه الانسان ، فان الفن ينقل انطباع الانسان الى الانسان • واللغة يمكن أن تكون كلاهما أحيانا ، ويمكن أن تكون فنا أحيانا أخرى وعندئذ نسميها أدبا • والفن ـ بما فيه الأدب ـ يحقق بين الجماعة اتحادا عاطفيا أو تناغما وجدانيا ، فعن طريقه تصبح الحالات الوجدانية التى تمر بالآخــرين من حولنا فى متناول مشاعرنا ، فضلا عن ان فى وسعنا ان نستشعر عواطف أخـرى أحس بها غيرنا من قبل منذ آلاف السنين أو على بعد آلاف الأميال •

والتلامس هو وسيلة الاتصال الاولية عند الكائنات الدنيا ، أما الكائنات الأرقى فتستخدم الأصوات وتعبيرات الجسم والوجه كما فى حالة هز الكلب ذيله • وتطور الاتصال التلامسى عند الانسان الى اتصال سمعى وبصرى ادى الى حصوله على حرية مكانية ، أى التفاهم برغـــم وجود مسافة بين الأطراف المختلفة • ثم اخترع الانسان التدوين وبذلـك تغلب على قيد الزمان ـ فى الوقت الذى ازداد فيه حرية فى المكان ـ بمعنى أنه يحتفظ بأداة اتصاله بالآخرين مدة أطول ، كما يمكن أن يرسل رسالته الى أشخاص بعيدين عنه لايراهم • وتطور وسائل الاتصــال بجميـع أشكالها ليس الا محاولات الانسان للحصول على حريات أوســع فى الزمان والمكان • وقد عبر عن ذلك مارشال ماكلوهن (١٩١١ ـ ١٩٨١) بقوله ان هذه الوسائل امتداد لجهازنا العصبى •

والنتيجة التى تكشفت اثناء هذه الدراسة هو ان الأدب الابداعى ـ كأداة اتصال ـ مر بأربع مراحل : أولها مرحلة الأدب الشفاهى ، ثم مرحلة

المطبعة ، فوسائل الاتصال الجماهيرى : السينما والاذاعة والتليفزيون ٠ وأخيرا مرحلة الكاسيت والفيديو كاسيت ٠

أما عن التفاصيل فلست أدعى أننى أتيت فيها بجديد ، فكلها موجودة فى بطون المراجع التى تتناول وسائل الاتصال وفلسفتها ٠ انما المساهمة المتواضعة التى أزعمها لنفسى فهى تلك النظرة الشاملة التى تجمع هذه التفاصيل فى كل واحد ، ومحاولة القاء الضوء على تلك الحركة الدائرية اللولبية التى تحكمها والتى تكشفت بدورها خلال هذه الدراسة ، واعتقد ان هذه النظرة تحل كثيرا من القضايا التى تبدو اكما لو كانت مشكلات عند النظر اليها نظرة جزئية ، كالحديث عن أزمة الأدب القصصى اليوم أو عن مشكلة الكتاب والقراءة بوجه أعـــم ٠ فهذه النظرة التاريخيـــة المستقبلية تضع أبعاد مثل هذه القضايا فى اطارها ، راجيا ألا تنطوى على تعسف يضحى بالواقع فى سبيل التنظير ، ذلك المنزلق الساحر المهلك الذى طالما أودى بحياة نظريات ما كادت تتألق حتى خبت ٠ وما يطمئننى هو اننى لم أبدأ بتنظير مسبق حاولت فرضه على الوقائع ، بل ان ما حدث كان عكس ذلك تماما : استقراء للوقائع أفضى الى هذه النظرة التنظيمية المعرفية استيعابا للماضى واستشرافا للمستقبل ٠

القصص الشفاهى

ونحن نلاحظ ان التدوين حين اكتشف لم يؤثر على وسيلة الاتصال الشفاهية للأدب ، لأنه ظل فى نطـاق محدود هو نطــاق المتخصصين والقادرين ، أمـا الجمهور الواسع المستهلك فقد ظل جمهور الرواية الشفاهية ، ولم يصبح للتدوين تاثيـر حقيقى الا حين انتقل عن طريق المطبعة · هذا الأدب الشفاهى كان مجهول المؤلف لا لأن دور الفرد فى انشائه معدوم ، فسيرة عنترة ـ على سبيل المثال ـ تنسب الى الشـيخ يوسف بن اسماعيل(١) · ولكن لأن العمل الأدبى الشعبى يستوى أثرا فنيا بتوافق ذوق الجماعة ، وجريا على عرفهم من حيث موضوعه وشكله ، ولأن شكله النهائى لا يتحدد قبل ان يصل الى جمهوره ، اذ يتم له الشكل الأخير خلال الاستعمال والتداول ، عكس الأدب المدون · ثم ان وسيلة اذاعته وهى النقل الشفاهى لا تلزمه حدود جامدة بحيث يمكن انتقاله من موطن الى آخر(٢)

وقد كان للأدب الشفاهى النصيب الأكبر من الأدب القصصى فى تراثنا العربى فيما عرف بالنوادر (وهو المقابل الشفاهى للقصة القصيرة بنت المطبعة) وفيما عرف بالسير (وهى المقابل الشفاهى للرواية فى عصر المطبعة) · وهذه السير لم تمر بمرحلة التدوين الا فى الفترة الممتدة من القرن الحادى عشر الى السادس عشر الميلادى · ولا ريـب ان فترة التدوين قد سبقتها مراحل انشاء تلك الآثار الأدبية واستعمالها بالرواية الشفاهية ، مما أنضجها ·· وأرساها فى شكلها الأخير المتداول(٣) ·

ثم أخذت مطبعة بولاق والمطابع الاهلية فى مصر فى الثلث الأخير من القرن الماضى وأوائل القرن الحالى تخرج للناس أجزاء من تلك الآثار · ويرى أحمد رشدى صالح ان جمع تلك الآثار قد جنى عليها لأنـه ساعد

على انزوائها وان لم يكن هو علة هذا الانزواء ، ذلك انه بتطوير الحياة العامة أصبحت السـوق الحديثة فى المدينة ليست هى سـوق المدينة الاقطاعية ، وأصبحت مشاغل الناس واهتماماتهم أكثر وأوسع من تلك الاهتمامات التى تثيرها السير المدونة • وساعد الطبع على قتل هذه الآثار لا على مزيد من حياتها (كأنها أثر تاريخى وضع فى متحف) • فالسيرة عمل يجب أن يؤدى وليس هو رواية تقرأ • أو قل ان السيرة تسمع فى القاء درامى له تقاليده ومجالسه • الأمر الذى لا تتيحه حياة المدينة(٤) معنى هذا ان الأدب الشفاهى جماعى التأليف جماعى التلقى •

ونحن اذا حاولنا ان نتعرف على خصائص عامة للفن القصصى الشعبى فيما قبل القرن التاسع عشر فانه يماكن اجمـالها على النحـو التالـى :

- اعتمادها على الاحداث أساسا ، لجذب أذن المستمع •

- تسلسـل هذه الأحداث فى ترتيب زمنى الا فى حالات قليلة ، وذلك حتى يسهل على المستمع متابعة ما يصغى اليه •

- اللفظ خليط من الفصحى والعامية المتفاصحة المسجوعة تتخللها أبيات شعر لتيسير حفظها وروايتها • ذلك أن « أسلوب النثر فى الملاحم جاء موزونا (على نحو من الأنحاء) جعله صالحا للأداء التمثيلى أو للتلوين الصوتى للراوى كما جعله صالحا للغناء أو الانشاد على الربابة • وقوام هذا الأسلوب فى بساطة المحسنات البديعية اللفظية التى يتوالد من تكرارها الايقاع الموسـيقى الذى يمتاز به أسلوب الملاحـم العربية فى أغلبها »(٥) وغالبا مايكون الشعر « تكثيفا شعوريا وتعبيريـا للحدث الملحمى الذى قامت عليه السيرة(٦) •

- عدم حياد المؤلف فهو يتدخل أحيانا مناصرا شخصية على أخرى وأحيانا أخرى للتنبيه أو الشرح •

- قربها من الفانتازيا فى مقابل قصص بالفصحى قريبة من الخبر أو التاريخ •

وتتمثل الفانتازيا فى تدخل القوى غير الانسانية ، فالى جانـب اصطناع الحيلة والشجاعة والقوة الجسدية واستخدام السلاح والتنكر والبنج لتخدير الأعداء وضد البنج لابطال تأثيره واستخدام النفط الذى

ينير ظلام الليل ، نجد السحر والاماكن المرصودة والحيوانات الخرافية وتحول الناس الى حيوانات والاستعانة بالجن ·

كذلك تتمثل الفانتازيا فى تجاوز الحدود الزمانية والمكانية · فمثلا فى سيرة على الزيبق (وهى حكاية من حكايات الشطار) نجد ان حوادثها وقعت عندما كان أحمد بن طولون يحكم مصر وهرون الرشيد على رأس الخلافة فى بغداد · ونحن نعرف ان بين نهاية حكم هرون الرشيد وبداية حكم ابن طولون ستين عاما · كما كان الزيبق يتردد فى طفولته على الأزهر وهو الذى انشىء أيام الفاطميين بعد حكم ابن طولون بسنوات · أما تجاوز الحدود المكانية فتتمثل فى قدرة البطل على التنقل بسرعة الى أماكن نائيه والعودة منها بالسرعة نفسها ·

كذلك تتكرر الصدفة ، وتكرار الصدفة فى العمل الادبى معناها عدم وجود المبرر أو عدم التمهيد لما سيقع ·

وفى مقابل هذا النوع من القصص نجد قصصا بالفصحى الخالصة يحرص مؤلفوها (المجهولون أيضا) على ايهام القارىء بانها وقعت فعلا ويستند رواتها ومدونوها الى سلسلة العنعنات أحيانا زيادة فى ذلك الايهام · وهذه القصص كانت قريبة من الخبر أو التاريخ بمعنى ان القصص كان ينقل عن الواقع بعد ان يحذف منه أو يضيف اليه بما يشوق السامع · وبذلك فانه ينتقل مما وقع (التاريخ) الى ما يحتمل ان يقع (الفن) · وقصص الحب العذرى أوضح نموذج لهذه القصص ·

ـ شخصيات القصص الشعبى أبطال تطوروا عن البطل الاسطورى ونتيجة لهذا فاننا لا نحصل على الصورة الداخلية لبطل السيرة · كما ان السيرة · كما ذكرنا ـ تزدحم بالحركة المستمرة ، لا تنتهى من واقعة حتى تبدأ بأخرى ، ولا ننتقل من مكان الا لتبدأ الأحداث فى مكان آخر ، فلا مجال للتأمل فى النفس أو الكون · لهذا ينعدم الجانب الدرامى فى بطل السيرة ويقترب من البطل الملحمى الذى يعرف هدفه ويتجه نحوه لا يعوقه تردد ولاصراع داخلى · ونتيجة لذلك فالشخصيات مسطحة اما خيرة أو شريرة ، لا تعانى من صراع حتى فى مواقف تتطلب ذلك · ونتيجة لذلك أيضا فالشخصيات جامدة لا تتطور ، حتى العمر لا يتقدم بها ، بل انها تشيخ فجأة · وجمود الشخصيات يسلبها أى خبرات فلا تحذر شرا جديدا بسبب شر مماثل وقعت فيه من قبل ، كأنما لا ذاكرة لها · ولهذا تتكرر القصص المتشابهة على نحو ما نجد فى قصص السندباد ·

وأبطال القصص شخصيات اما فى السلطة كالنبلاء والملوك (كما فى مقدمة ألف ليلة وليلة ومقدمة كليلة ودمنه) واما أبطال شعبيون يمثلون احلام الجماهير والمثل الأعلى للبطولة الذى يتوقون اما الى تحقيقه أو الى ظهوره لتخليصهم مما يعانون منه كالظاهر بيبرس وعنترة ٠ أما النوادر فكانت تدور أما حول اشخاص فى السلطة للسخرية منهم مثل نوادر قراقوش أو حول أشخاص يمثلون الانسان العادى فى غفلته أو حكمته أو حسن تخلصه مثل جحا وأبو نواس(٧) ٠

القصـــة المطبوعـــة

ثم حدثت منذ بداية عصر النهضة عدة تطورات حضارية من بينها تطور الكتابة سواء من ناحية الحروف أو من ناحية المـادة التى تكتب عليها هذه الحروف ، حتى اكتشاف طريقة الطباعة على الحجر فالخشب ثم تسرب اسرار صناعة الورق من الشرق الى أوربا ، والاكتشاف جوتنبرج (المولود عام ١٤٠٠ م بمدينة ماينز بالمانيا) للسبيكة المعدنية التى تصنع منها الحروف المنفصلة(١) مما جعلنا ندخل فى عصر جديد هو ما يعرف بعصر الطباعة ٠

وباستخدام الطباعة على نطاق جماهيرى كان لابد من دخـــول تطورات جوهرية على فن القصة ، فبعد أن كانت تعتمد أساسا على الرواية الشفاهية أصبحت تعتمد أساسا على الكلمة المطبوعة أو المقروءة ، أى تحولت عملية التلقى من الأذن الى العين ، وأصبحت الصفحة المطبوعة ذاكرة أدق من ذاكرة الرواى المعرضة للنسيان والاضافة ، وأصبح تكرار النسخ المطبوعة أرخص وأسهل وأدق من تكـــرار الرواة الذيـن تختلف رواياتهم للنص الواحد باختلاف ذاكراتهم وجمهورهم وأدائهم ، وبهذا فقد النص قابليته للتشكل والتغير وربما النمو أو الانتكاس واكتسب ثباتا مع قدرة أوسع على التدوال ٠

ولم يكن هذا هو التغير الحضارى الوحيد الذى اثر تاثيرا جوهريا على فن القصة ، فقد صـــاحب ذلك عوامل اجتماعية وعلمية ، فمن الناحيـــة الاجتماعية ظهرت الطبقة الوسطى وأصبحت هى المصدر الأساسى لمجموعة الكتاب ولجمهور القراء ٠ أما الطبقة المترفة فقد كانت أكثر انشغالا من أن تقرأ أو تكتب فيما عدا حالات فردية ، بينما كانت الطبقات الفقيرة أكثر انشغالا بالحصول على قوت يومها من ان تكتب أو تقرأ فيما عدا حالات استثنائية أيضا ٠ وهكذا فان الاغلبية العظمى من الكتاب وجمهور القراء

كانت من الطبقة الوسطى التى بدأت تتعاظم ويشتد نفوذها ويكثر عددها منذ بدأ ينهار النظام الاقطاعى فى أوربا ويحل محله نظام جديد أصبحت الطبقة المتوسطة فيه هى أقوى الطبقات نفوذا • وقد أدى ظهور الطبقة الوسطى الى ان يكون أبطال القصص من هذه الطبقة أى من غير النبلاء والملوك ومن غير الابطال الشعبيين الذين كانوا عادة أبطال القصص فيما سبق ، وأصبح ما يعرف بالرجل العادى بطلا للقصة (وقد حدث الشىء نفسه بالنسبة للمسرح ، ويمكن ان نقارن بين ابطال المسرح الاغريقى أو مسرح شكسبير وأبطال مسرح ابسن على سبيل المثال) •

عامل اجتماعى أخر هو حصول المرأة على قدر أكبر من الحرية وخروجها الى ميدان العمل ومشاركتها الرجل فى المساهمة فى الانتاج الصناعى الذى صاحب هذه التطورات الحضارية • وهذا أدى الى أن تكون العلاقات العاطفية بين الرجل والمرأة موضوعا من الموضوعات الأثيرة فى الفن القصصى المتطور •

ويرى بعض المفكرين ان المطبعة هى التى أدت الى ظهور كل هذه التطورات • فمارشال ماكلوهن يعلن قائلا : اذا نظرنا الى الطباعة على انها مجرد وسلية لاختزان المعلومات أو الاسترجاع السريع للمعرفة ، فاننا سنجدها بهذا المعنى ـ حطمت النزعات الفكرية والقبلية المحدودة النطاق تحطيما سيكلوجيا اجتماعيا ، سواء من حيث المكان أو الزمان(٢) ويستطرد قائلا : ان التعليقات غير المباشرة التى تناولت آثار الكتاب المطبوع عديدة ومتنوعة وفى متناول اليد • ويكفى ان نشير الى أعمال رابليه وسيرفانتس ومونتنى وسويفت وبوب وجويس ؛ فلقد استخدم هؤلاء الكتاب الطباعة وسيلة لخلق أشكال جديدة ••• كذلك فان امتداد الانسان فى مجال الطباعة قد أحدث تأثيرا اجتماعيا هاما فى ظهور القومية والصناعة ونمو الأسواق الجماهيرية ومحو الأمية والتعليم العام • ذلك أن المطبوعات قد مثلت صورة الدقة المتكررة التى أسهمت فى ظهور أشكال جديدة تماما من امتداد الطاقات الاجتماعية • لقد اطلقت المطبوعات الطاقات السيكولوجية والاجتماعية الهائلة من خلال عصر النهضة •• من خلال انطلاق الفرد من اطار جماعته التقليدية ، فى الوقت الذى حاولت فيه هذه المطبوعات تقديم نموذج لكيفية ارتباط الافراد فى شكل تجمع جماهيرى يعكس ضربا معينا من القوة •• ولا شك ان أعظم الهدايا التى قدمتها الطباعة للانسان هى قدرته على التجرد أو الترفع ، أى القدرة على أن يفعل دون أن يتفاعل •• ولقد كانت القدرة على فصل الفكر عن

المشاعر ٠٠ هى التى انتزعت الانسان فى حياته الخاصة ــ كما فى حياته العامة ــ من الروابط الأسرية الوشيجة للعالم القبلى(٣) وهناك جانب آخر هام أحدثته طرازية وتكرارية الصفحة المطبوعة ، ألا وهى زيادة التأكيد على الهجاء الصحيح والاعراب والنطق ٠ وفضلا عن ذلك أدت الطباعة الى نتائج أخرى ٠ فقد أسهمت فى فصل الشعر عن الغناء ، وفى فصل النثر عن البلاغة ، وفى فصل اللغة العامية عن لغة المتعلمين ٠ ففى مجال الشعر مثلا أصبح بالامكان قراءة الشعر دون سماعه ، والعزف على آلة موسيقية دون أن يصاحب هذا العزف قصيدة شعرية(٤) ٠

وتطور الطباعة أدى الى ظهور مايعرف بالصحافة ٠ وقد احتلت القصة القصيرة ، والرواية التى تنشر على حلقات مكانا هاما فى الصحافة تجذب اليها جمهور القراء ، وبذلك وجد الفن القصصى وسيلته الى الذيوع بين جمهور عريض نشأ نتيجة انتشار الكلمة المقروءة التى كانت قد أدت بدورها الى انتشار التعليم ٠ ومن صفوف هؤلاء المتعلمين خرج الكتاب كما خرج الجمهور العريض الذى يقرأ لهؤلاء الكتاب ٠ الى جانب ذلك بدأت تتكون علوم كانت جنينا ضمن علوم أخرى ، ثم أخذت تستقل شيئا فشيئا ، لعل اهمها كان علم النفس ، وكان يسمى عند العرب القدامى «علم الفراسة» وكانت أهمية هذا العلم انه جعل نظرة الانسان للانسان لا تقف عند ظاهره ، بل حاول ان يستكشف داخله ٠

كل هذه العوامل معا أدخلت تغييرا جوهريا على ما كان يطلق عليه اسم الحكاية بجميع انواعها ٠ ولعل أهـم التغييرات التى حدثت يمكن تلخيصها فيما يلى :

ــ لم تعد القصة نقلا عن خبر أو تاريخ يحذف منه ويضاف اليه لجذب انتباه السامع ، بل اخذت القصة تبتعد شيئا فشيئا عن ان تخضع للتعريف الافلاطونى بأن الفن تقليد للتقليد اذ أصبح لها وجودها المستقل ، وتركت مهمة النقل عن الخبر أو التاريخ للصحافة ، فالصحافة تنقل ماوقع من أحداث أو تروى أخبار السياسة التى تصنع التاريخ الى قرائها بعد أن تحذف شيئا وتضيف شيئا لاثارة قرائها وجذب انتباههم ٠ وذلك شبيه تماما بمـا حدث فى تطور الفنون التشـكيلية ٠ فقد كانت دقة الفنان التشكيلى فى عصرالنهضة تقاس بمدى تقليده لما فى العالم الخارجى ، وبالتالى لمدى احتفاظه بنفس النسب الموجودة فى العالم الخارجى ٠ وكان الملوك والنبلاء اذا أرادوا أن يرسموا صورة تجمع شمل أفراد أسرتهم

أو صورة فردية لأحدهم استدعوا أحد الرسامين المشهورين ليقوم بهذا العمل الذى اكان يستغرق وقتا طويلا ، والذى كانت تقاس مهارة الفنان بمدى دقته فى رسم ملامح من يصوره • وان كان الجانب الخلاق منه قد يتمرد على التقليد التام فيضفى رؤيته على التكوين والخطوط والألوان التى تجعل من عمله أثرا باقيا وليس مجــرد تسجيل وقتى يزول بزوال أصحابه • ثم اخترعت الكاميرا فى أواخر القرن التاسع عشر فأمكن ان تحل محل هذا النوع من الرسم وأن تصور فى دقائق وبدقة أكثر تفوقا ما كان ينفق الرسام فيه أياما • ولهذا كان على كل من الفنان التشكيلى والقصاص أن يبحث عن مجال جديد يجرب فيه كل منهما ريشته أو قلمه • واكان هذا البحث فى نفس الوقت الذى بدأت تظهر فيه عدة علوم فى مقدمتها علم النفس ، كما بدأت تظهر التناقضـــات الاجتماعية التى سببها ظهور العصر الصناعى وتطوراته • فأخذ كل من الفن التشكيلى وفن القصـــة يبتعد عن تقليد الواقع تاركا ذلك للكاميرا وللصحافة حتى رأينا قصاصا مثل ادجار آلان بو فى النصف الأول من القرن التاسع عشر (١٨٠٩ ــ ١٨٤٩) يعلن فى نظريته الادبية بوضوح أنه لا يؤمن بمطابقة العمل الفنى للواقع ، بل يرى ان مطابقته له عيب جسيم ، وبقدر ما يبعد وجه الشبه بينهما تعلو قيمة العمل من الوجهة الفنية(٥) • وهكذا بدأ كل من فن القصة والفن التشكيلى يبحث عن مجال جديد لا تنافسه فيه الصحافة والكاميرا • هذا المجال هو العالم الداخلى للانسان ، وكانت هذه أول خطوة لابتعاد هذين الفنين عن عالم الواقع ، حتى انتهى اكل منهما الى شىء من التجريد بل أصبح الفن التشكيلى فى النصف الثانى من القرن العشرين علاقة بين المساحات والخطوط والالوان مقتربا بذلك من فن الموسيقى الذى يقوم على أساس علاقات رياضية بين مختلف الأصوات • بينما ظهرت محاولات فى الرواية والقصة تحت اسم اللارواية أو اللاقصة وهى القصة التى تلغى الحدث تقريبا أو لا تعتمد عليه أساسا ، كما ظهرت من قبل القصة النفسية وما يعرف بقصة أو رواية المونولوج الداخلى ، وهى كلها قوالب وأساليب ما كان يمكن أن تظهر لولا الكلمة المقروءة ، لأننا يمكن أن نخلو لقراءتها ونركز على ما نقرأ ونسترجع ما فاتنا فهمه أو الاستمتاع به • وهو مالم يكن متاحا عند تلقى الأدب الشفاهى •

ــ فالحدث الذى كان اســاسيا وجوهــريا فى القصـــة الشفاهية لاجتذاب أذن المستمع توارى بتطور القصة المطبوعة • حتى ان كثيرا مما يكتب من قصص لا تستطيع ان تلخصه لسامع فى أكثر من كلمات قلائل ، فهو مرتبط بكلماته المكتوبة أكثر بكثير مما يتبقى منه من كلمات تروى •

وهذا هو نفس ما حدث بالنسبة للشعر العربى ، فالشعر العمودى هو شعر عصر ما قبل المطبعة لأنه يكتب خصيصا للالقاء ، ولهذا كان لابد من ظهور الموسيقى فيه كأقوى ما يكون حتى يسهل حفظه والقاؤه ، وذلك عن طريق تساوى عدد التفعيلات فى كل شطر من شطرى البيت ، وعن طريق القافية الموحدة • ولكن انتشار الطباعة جعل من الممكن ظهور لون جديد من الشعر كان أكثر تحررا من هذه القيود الموسيقية حتى ان كثيرا منه يصعب تذوقه عند القائه ، بينما اذا قرىء فانه قد لا يخلو من متعة جمالية • واعتقد أنه لولا انتشار الطباعة ما كان لهذا اللون من الشعر ان يجد جمهوره حتى بالرغم من العوامل الحضارية والفنية الأخـرى التى تساعد على وجوده مثل دخول المسرح الشعرى والشعر الملحمى فى الأدب العربى الحديث بينما كان معظم التراث الشعرى العربىشعراغنائيا •

ـ ان الدعوة الى تخلى النثر العربى الحديث عن السجع واستخدام المحسنات البديعية وتضمين القصة ابياتا من الشعر ، ماكان يمكن لهـا ان تنجح ـ أو حتى تنشأ ـ الا بسبب ظهور الطبـاعة التى حلت محـــل الذاكرة الانسانية ، فلم تعد القصة فى حاجة الى مثل هذه « الموسقة » التى تساعد الذاكرة على الحفظ •

ـ أن بطل القصة أصبح هو الرجل العادى فى حضارتنا ـ كما سبق ان ذكرنا ـ وليس النبلاء والملوك أو الأبطال الشعبيون •

ـ ان القصة كما بعدت عن الخبر والتاريخ فقد بعدت فى الوقت نفسه عن الفانتازيا ذات الطلاسم والأماكن المرصودة والجن ، ولكنها تحولت الى فانتازيا أدب الخيال العلمى والأدب الميتافيزيقى الذى تتحطم فيه الحواجز بين الماضى والمستقبل والســـماء والأرض والموت والحياة والخرافة والواقــع •

ـ المناداه بحياد المؤلف القصصى وعدم تدخله فلا ينحاز الى بطل من أبطاله دون الآخرين ، ولعل هذا أثر من آثار المطبعة التى علمت القارىء ان يفعل دون ان يتفاعل « عندما نتكلم نميل الى التجارب مع كل موقف يحدث ، نتجاوب بالنغمة والاشارة ، حتى بالنسبة لكلا منا نحن • أمـا الكتابة فهى بالأحرى نوع من العمل المعزول أو التخصص الذى لا يتلاءم مع رد الفعل ولا يستلزمه • والانسان أو المجتمع المتعلم يحصل على قدرة خارقة على التصرف فى أى موضوع بتجرد تام(٧) » •

والفنون الادبية التى تعتمد على المطبعة فى توصيلها الى جمهـور

متلقيها فنون تقوم على أســـــاس**فردية المبدع وفردية المتلقى ، بمعنى ان** مؤلفها فرد معروف الشخصية ، صحيح ان المجتمع ما يزال حاضرا هنا لكنه حضور غير مباشر على عكس ما كان الأمر بالنسبة للجمهور فى حالة الأدب الشفاهى الذى كان يقوم بدور المتلقى والمشارك فى عملية الابداع فى وقت واحد ٠ أما هنا فان دور المجتمع لا يتم الا من خلال تسربه فى نفسية المبدع الفرد الذى لا يلتقى بجمهوره وجها لوجه ، لكنه يتحسس تأثير عمله الفنى عن طريق موافقة ناشره أولا على نشر عمله ثم عدد نسخ كتابه المباعه ثم آراء النقاد ٠٠٠ الخ ٠ وقد بلغت فردية المؤلف فى عصر الطباعة احيانا ألا ينشـــر ما يكتب على نحو ما فعل فرانز كافكا الذى أوصى صديقه ماكس برود بحرق ما كتب بعد وفاته ، ولولا ان صديقه خالف تلك الوصية لما أتيح للعالم أن يقرأ فرانتز كافكا ٠ ومن ناحية أخرى فان جمهور القراء لا يتلقى العمل الأدبي المطبوع وهو فى مجموعات ، بل لابد أن ينفرد بروايته أو قصته ، وغالبا ما يفضل المكان الهادىء المنعزل ، حتى يستطيع ان يتذوق ويتابع ما يقرأ فلا تلهيه المشتتات عن التركيز عليه ٠

وفردية الابداع كانت تقترن عادة بعمليات نفسية خاصة كان يطلق عليها – قبل التطورات الاخيرة لعلم النفس – الفاظ الايهام والوحى ٠ فكان المؤلف يفضل ان ينعزل عن الآخرين بل ربما عن كل مايلهيه من حركة أو ضوضاء حتى يستطيع التركيز فيما يبدع ٠ واذا حدث ما يقطع اتصاله الشعورى فقد يتوقف عن الابداع ، وقد لا يســـتطيع اســتئناف قصيدته مثلا فلا يتمها أبدا مثلما حدث مع الشاعر الانجليزى كوليردج فى قصيدته « كوبلاخان(٨) » ٠

ونحن نجد وضعا مشابها لدى القارىء الذى يحب بدوره ان يتلقى العمل الأدبى فى عزلة عن الآخرين حتى يستطيع ان يركز انتباهه على ما يقرأ ، وهو يرد رموز اللغة الى صور حسية كانت – ولابد – أصلا لهذه الرموز فى ذهن المبدع ووجدانه ٠ فاذا ما استكمل المتلقى هذا البناء المتخيل بكل جوانبه الحسية ، ما يلبث ان يصبح لديه انطباع مماثل – أو على الأقل انطباع مقارب – لذلك الانطباع الذى دفع المبدع الى ان يحوله الى صور حسية تجسدت رموزا لغوية ٠

ولا تقتصر فردية الابداع على عصر المطبعة ، بل تمتد الى كل الاعمال الفنية التى لا يشترك الجمهور فى صياغتها بطريقة مباشرة : ينطبق هذا – على سبيل المثال – على الشعراء العرب قبل ظهور الاسلام وبعده ، وعلى

شعراء الاغريق من كتاب المسرح وغيرهم ٠٠٠ الخ ٠ ولكن عصر المطبعة هو قمة التأليف الفردى والمتلقى الفردى ، فهو عصـــر بلغ فيه الايمان بالفردية شتى الجوانب الاجتماعية والاقتصادية والفكرية ٠ يقول ايان واط فى كتابه « نشأة الرواية » ان الشخصيات فى الأشكال الأدبية السابقة على نشأة الرواية كان لها بالطبع اسماؤها ، ولكن نوع الأسماء المستخدمة فعلا تبين ان المؤلف لم يكن يحاول ان يجعل من شخصـــياته موجودات فردية كاملة ٠ وقد نمت قواعد النقد الكلاسيكى ونقد عصر النهضة على تفضيل الاسماء التاريخية أو النمطية ، وفى أى من الحالتين توضـــع الاسماء فى سياق كبير مستمد من الادب الماضى أو السابق أكثر مما هى مستمدة من سياق الحياة المعاصرة ٠ حتى فى الكوميديا حيث لاتكون الشخصيات عادة شخصيات تاريخية بل مبتكرة ، فانه من المفروض أن تكون الشخصيات ذات صفات مميزة ، وقد ظلت على هذا المنوال مـدة طويلة بعد نشأة الرواية(٩) فالشخصيات الروائية لا تصبح لها فرديتها الا اذا وضعت فى مكان محدد وزمان محدد ٠

وفى القرن العشرين حدث أهم تطور ثان فى تاريخ البشرية بالنسبة للفن وهو اختراع السينما فالاذاعة فالتليفزيون ، فقد أصبحت هذه الادوات الوسيلة الرئيسية للجماهير العريضة للحصول على المتعة النفســـية ، وما يتخلل هذه المتعة من جوانب ايجابية أو سلبية ، أخلاقية أو اجتماعية أو عقائدية ·

وفى حوالى عام ١٩٠٥ ظهرت أول آلة ناجحة للتصوير السينمائى اشتملت على جميع القواعد الرئيسية التى توافرت لما جاء بعدها من آلات أكثر تقدما ، وذلك بعد عدة محاولات تمت فى نهاية القرن الماضى(١) ·

وفى العهد المبكر للسينما كان الظن انه لما كانت كل من المسرحية والفيلم يقوم على الرؤية ـ والسماع فيما بعد ـ فمن الممكن نقل المسرحيات على شاشة السينما كما هى على المسرح ، أما القصة ـ طويلها وقصيرها ـ فلأنها لاترى ولا تسمع ، ولكنها تعتمد على تحويل الكلمات المقروءة الى تخيل بصرى أساسا وحسى بوجه عام ، فانه من الضروى بذل جهد من أجل ترجمة السمات القصصية الى سمات سينمائية · وقد اتضح فيما بعد ان العكس هو الصحيح ، فالأسلوب السينمائى أقرب الى الاسلوب الروائى مما هو الى الاسلوب المسرحى · لأنه اذا كان الحوار أساس المسرح ، فان الصورة أساس العمل السينمائى ، والصورة هى الترجمة السينمائية للوصف والسرد اللذين يقوم عليهما العمل القصصى ·

الواقع ان القصة السينمائية فن قائم بذاته له خصائصه التى تتفق وهذا الوسيط الجديد ، ولما كان من الممكن اعدادها عن الفنون الادبية

كالرواية والقصة القصيرة والمسرحية،فان المقارنة بين القصة السينمائيةمن ناحية وكل فن من هذه الفنون الأدبية من ناحية أخرى وبيان مدى التعديلات بالحذف والاضافة التى تدخل على هذه الفنون لتطويعها للفن السينمائى ، يمكن أن توضح لنا فى النهاية مقومات هذا اللون الجديد من القصة ٠

وقد قدم لنا الاستاذ هاشم النحاس فى كتابه « نجيب محفوظ على الشاشة » مقارنة طيبة **بين العمل الروائى والعمل السينمائى** ٠

ـ فنحن نلاحظ أولا أن الرواية يطول فيها الوصف بعكس الفيلم فاذا وصف الروائى مثلا حجرة فى صفحة أو عدة صفحات فان لقطة واحدة فى أقل من الثانية يمكن ان تقدم لنا هذه الحجرة بكل تفصيلاتها الدقيقة كما جـاء فى الوصف الروائى أو ربما أكثر تفصيلا ٠ ويعتبر البعض أن هذا قيد من قيود الفنون الحركية المرئية (السينما والتليفزيون) لأنه يحد من حرية الخيال عند المتلقى اذا قورن بحالة القراءة ، ويجعل شخصا آخر ـ هو المخرج ـ ينوب عنا فى التخيل وتحويل النص الى صورة بصرية ، ولذلك تتطلب القراءة مشاركة المتلقى ومجهودا ايجابيا منه ، بينما يكون المتلقى عن طريق هذه الفنون الحركية المرئية أكثر سلبية بحيث يكون معرضـــا للكسل العقلى ٠

ومن ناحية أخرى فان الروائى اذا كتب جملة من كلمات قلائل يسرد فيها تحركا من مكان الى آخر ، كأن يقول ان البطل مسافر من القاهرة الى الاسكندرية ومن محطة طنطا لحقت به زوجته ، فلابد ان يصور الفيلم هذه الحركة من ابتداء وصول البطل محطة القاهرة وهو يحمل حقيبته وحوله كومبارس من بقية المسافرين ، ثم القطار يتحرك به ، وندخل معـه العربة لنلمح فى لقطة ركابها ٠٠٠ وهكذا حتى نصل الى الاسكندرية ، أى ان ما استغرق سرده من الروائى أقل من دقيقة قد يستغرق فى الفيلم مالا يقل عن خمس دقائق ٠

ـ ومما يلاحظ أنه فى العمل القصصى لا تتم الحركة والوصف فى وقت واحد ، بينما يتم ذلك فى الفيلم ٠ فانا أرى محطة القاهرة والقطار يغادرها ووجه البطل داخل العربة فرحا أو حزينا أو مهموما ٠

ولما كانت الرواية تحتوى على السرد أكثر مما تحتوى على الوصف كان تحويل الرواية الى فيلم يستغرق اذن من الوقت أكثر مما تستغرقه

قراءتها ، ولهذا كان لابد من الاختصار فى السرد نفسه عن طريق حذف بعض الشخصيات والأحداث المتصلة بالشخصيات الباقية ، وكذلك حذف بعض المشاهد والقصص الفرعية والتفاصيل ، والتركيز على الخط الرئيسى فى الرواية ٠

ـ وهناك وسيلة أخرى لاختصار الرواية عند تحويلها الى فيلم هو التكثيف أو دمج فصلين فى فصل واحد ٠ ففى رواية«بداية ونهاية» نجد فى الفصل الخامس عشر حسنين وحسين يصعدان الى شقة فريد افندى للتدريس لابنه ، وهناك يلمح حسنين بهيه ٠ وفى الفصل السابع عشر يتجرأ حسنين ويضغط على يد بهيه وهو يتناول منها صينية الشاى ٠ وقد دمج الفيلم هذين الفصلين فتم لحسنين ما أراد من أول مشهد بشقة فريد أفندى عند بداية عمله بالتدريس لابنه(٢) ٠

ـ وبرغم هذه الطرق المستخدمة لاختصار الرواية حتى لا يستغرق الفيلم زمنا أكثر من المحدد له ، وحتى يتركز انتباه المشاهد على خط واحد يتابعه ، فان كاتب السيناريو أحيانا ما يلجأ الى اضافة أحداث جديدة من عنده للافادة بها فى الكشف عن أكثر من بعد من أبعاد القصة ٠ فحسنين يحصل من أخته نفيسه على هبات ماليه من حين لآخر ، وذات يوم تعود الى بيتها جريحة النفس بعد ان استسلمت لعامل ورشة اصلاح السيارات وفى يدها نصف ريال ألقاه اليها العامل ثمنا لمضاجعتها ٠ ويقابلها حسنين اثناء عودتها ، فتمد اليه نفيسه يدها بالنصف ريال ٠ كانت هذه هى المرة الاولى ، وفى كل مرة بعد ذلك يأخذ حسنين منها نصف ريال نسترجع خبرتنا عندما أخذ منها أول نصف ريال وتصور مايجرى لها خارج البيت دون ان نراه خاصة اذا ارتفع المبلغ الى ريال كامل ٠ تلك اضافة ليست فى العمل الروائى تقدم للمشاهد لغة سينمائية توحى بما يحدث خلف ما يشاهده من صور ٠

ـ فرق آخر بين الفيلم والرواية ، ذلك ان الصورة السينمائية صورة خارجية فى المكان ، أما الأدب القصصى ـ ابن المطبعة ـ فمجاله المفضل العالم الداخلى للانسان ـ خصوصا بعد اختراع الكاميرا التى تسجل الواقع الخارجى ربما فى أقل من الثانية وبعد انتشار وتطور العلوم الانسانية الحديثة لاسيما علم النفس ـ ولما كانت مستويات الشعور ابتداء من الانفعال والتفكير والتذكر وأحلام اليقظة وأحلام النوم والكابوس ٠٠٠ الخ تنتمى الى هذا العالم الداخلى ، فان الفيلم ـ بطبيعته ـ لا يستطيع أن

يعرض علينا هذه المستويات الا من خلال تصرفات الشخصيات تصرفات تجعلنا نستنتج حدوثها ٠

ويضرب هاشم النحاس مثلا لذلك عند ترجمة حالة نفيسه احدى شخصيات رواية بداية ونهاية لنجيب محفوظ عند سماعها نبأ زواج سلمان من غيرها وهى التى كانت تطمع فى الزواج منه ٠ فقد استغرق نجيب محفوظ فى وصف مشاعرها الداخلية وما تعانيه من آلام صامتة دون ان تصدر عنها حركة سوى عضة شفتها ٠ أما فى الفيلم فنراها تنسحب بسرعة الى المطبخ ، وخلف الباب الذى ترتكن عليه بظهرها تنفجر فى بكاء مكتوم ٠ وعندما تسمع نداءها من الخارج تسرع بمسح دموعها ٠ كما أنها عند مقابلتها سلمان تعود لتنظر الى نفسها فى المرآة ثم تقذفها بعنف بزهرية فتكسرها ٠ وهكذا تتحول مشاعر الألم الداخلية الى حركة ظاهرة تصل بنا الى نفس التأثير بمعايشة مأساة نفيسه وصدمتها فى خيانة سلمان لها(٤) ٠

وقد حلت السينما مشكلة الذكريات حلا ناجحا الى حد ما عن طريق ما يعرف بالفلاش باك أو الاسترجاع ٠

ـ ويقودنا هذا الى مشكلة الزمن ، فالصورة عادة ما تعبر عن الحاضر ، وحتى الماضى والمستقبل يتحولان الى حاضر بالنسبة للمتفرج ٠ أما اللغة فتملك بناء متكاملا للتعبير عن الزمن سواء عن طريق الأزمنة الثلاثة للافعال : الماضى والمضارع والمستقبل (وفى لغات أخرى أزمنة أكثر من ذلك بكثير كالماضى الناقص والتام والقريب ٠٠٠ الخ) وعن طريق الثروة اللفظية التى تعبر عن مختلف أوقات الزمن ابتداء من الثانية حتى القرن ، وأوقات الليل والنهار المختلفة ، وفترات الزمن ابتداء من الأزل والسرمد حتى الهنيهة واللمحة ٠٠ الخ ٠

ويمكننا ان نضرب مثلا على صعوبة ترجمة الالفاظ التى تعبر عن ظلال اللغة الى لغة سينمائية بتلك العبارة ـ التى يوردها هاشم النحاس فى كتابه « نجيب محفوظ على الشاشة » ـ « لعله يكون مصورا كبيرا لو نشأ قبل عصره » ٠ فقد تكلفنا محاولة ترجمتها تصوير الرجل وهو يعانى الفشل فى عصره ، ثم تصويره فى عصر سابق يحقق النجاح ، مما قد يستغرق فيلما بأكمله أو فصلا منه على الأقل٠ومع ذلك فستبقى كلمة « لعل » دون ترجمة ٠ ذلك ان الصورة اذ تظهر على الشاشة تمثل نهاية حاسمه ٠

كذلك يستحيل على الصورة ان تعبر عن النفى ، لأن وجودها حالة اثبات دائما ، والنفى عدم الوجود أصلا • فنحن حين نقول فى اللغة « لم يحدث » نثبت الوجود الذى يمثله الفعل « يحدث » وتنفيه فى الوقت نفسه اما السينما فانها اما أن تصور الحدث فيكون موجودا أولا تصوره فيكون عدما •

كما يستحيل على الصورة ابراز العلاقات الشرطية بين حدثين أو أكثر •

ولكن اذا كانت السينما تفقد دقة اللغة فى التعبير عن الزمن ، فانها من ناحية أخرى تتميز للسبب نفسه بالبساطة مما يجعلها لغة سهلة الفهم لكل الناس على خلاف اللغة التى قد يصعب فهمها حتى على المختصين فيها (٥) •

وكل من الفيلم والرواية يخلق الوهم بالزمان والمكان ، لكن الفرق بينهما ان الرواية تترجم الوهم بالمكان بالانتقال من نقطة الى أخرى فى الزمان ، والفيلم يترجم الزمان بالانتقال من نقطة الى أخرى فى المكان(٦) •

وربط هاوزر بين صبغ العنصر الزمانى بالطابع المكانى فى الفيلم ، وفكرة الزمان عند برجسون (١٨٥٩ ــ ١٩٤١) ونشأتهما فى فترة واحدة فبرجسون يؤكد تزامن محتويات الوعى وكمون الماضى فى الحاضر ، واقتران انسياب فترات الزمان المختلفة معا ، وسيولة التجربة الداخلية الى حد لاتعود معه ذات شكل محدد ، والتدفق المحدود لمجرى الزمان الذى يحمل معه النفس ، ونسبة المكان والزمان ، أى استحالة تمييز الوسائط التى يتحرك فيها الذهن وتحديدها • ويرى هاوزر ان هذا التصـــور الجديد للزمان تتلاقى فيه كل خيوط النسيج التى تؤلف مادته الفن الحديث تقريبا ، وهى التخلى عن عقدة الرواية ، واستبعاد البطل ، وتنحية علم النفس جانبا ، والطريقة الآلية فى الكتابة ، والأهم من ذلك طريقة المونتاج ، ومزج الاشكال الزمانية والمكانية فى الفيلم • ومن المؤكد ان هذا الفهم الجديد للزمان ، الذى أصبح العنصر الاساسى فيه هو التزامن ، والذى تنحصر طبيعته فى صبغ العنصر الزمانى بالطابع المكانى ، يتمثل على أروع صورة ممكنة فى السينما التى ترجع نشأتها الى الفترة نفسها التى ترجع اليها فلسفة الزمان عند برجسون(٧) •

فالفيلم أدخــل تغييرا كاملا فى طابـــع مقولتى المكــــان والزمان

الديناميتين وفى وظائفهما · فقد أصبح المكان فيه ديناميا ، وفقد طابعه السكونى ، وسلبيته الهادئة ، وكأن وجوده يبدأ أمام أعيننا(٨) ·

وعن علاقة الزمن فى الفيلم بالزمن فى الرواية الحديثة يقول هاوزر اننا نجد فى اعمال بروست وجويس ودوس باسوس وفرجينيا وولف ، ان الطابع المتقطع للقصة والمسار المشاهد والتدفق المفاجىء للافكار والحالات النفسية ونسبية معايير الزمن وافتقارها الى الانسان ، كل ذلك يذكرنا بأعمال التقطيع والادماج والاقحام فى الفيلم · وحين يجمع بروست بين حادثين قد يفصل بينهما ثلاثون عاما ، ويقرب بينهما كأن المسافة الواقعة بينهما لا تزيد عن ساعتين ، فان هذه الطريقة بعينها هى سحر الفيلم · فالطريقة التى تتشابك فيها عند بروست ، أيدى الماضى والحاضر ، والحلم والتأمل عبر المسافات المكانية والزمانية ··· وتختفى بها حدود المكان والزمان فى تيار العلاقات المتبادلة هذا الذى لا يعرف نهاية ولا حدودا · كل ذلك يناظر بدقة مزيج المكان والزمان الذى يتحرك فيه بروست(٩) ·

والواقع ان كل فن هو كفاح ضد الفوضى والاضـــطراب ، وهو يخاطر على الدوام بأن يزداد اقترابا من هذه الفوضى لكى يخلص من براثنها مجالات للروح تزداد اتساعا باطراد · فان كان ثمة تقدم فى تاريخ الفن ، فان هذا التقدم ينحصر فى الزيادة الدائمة لتلك المناطق التى خلصت من براثن الفوضى وانعدام النظام · والفيلم يقف ، بفضل تحليله للزمان ، فى الخط المباشر لهذا التطور · فهو قد أتاح التصوير البصرى لتجارب لم تكن هناك من قبل وسيلة للتعبير عنها سوى القوالب الموسيقية(١٠) ·

– ومما اخذته السينما عن الأدب الرمزية والتشـــبيه عن طريق ما يسمى بالمونتاج المتوازى كأن ننتقل من رجل يموت الى فأس يقطع شجرة والسخرية كالانتقال من زوجة تستسلم لغزل عشيقها الى زوجها فى مكتبة يغازل سكرتيرته · أو عن طريق القطع من لقطة الى أخرى ، فننتقل من حلبة رقص ارستقراطية الى مطبخ حقير لنكتشف أننا فى اليوم التالى فى منزل البطل الذى كان يرقص فى الحلبة أمس ·

– كذلك يمكن استخدام الصوت فى القصة السينمائية استخداما مجازيا · ويمكن تقسيم الصوت بهذا المعنى الى واقعى ، ويقصد به كــل الاصوات الصادرة عن الصورة أو البيئة المحيطة كنتيجة منطقية لها · وغير

واقعى : ويقصد به كل الاصوات التى لا تصدر عن الصورة كنتيجة طبيعية لها • وهى فى الحالتين اما أن يكون متالفا مع الصورة أو متناقضا معها •

ومثال الاستخدام المجازى للصوت الواقعى المتالف مع الصورة نفثات بخار القاطرة التى تتالف مع عجيج الجنود الراحلين الى الجبهة • أو صوت الرعد مع مشهد عنيف • أو موسيقى رومانسية تصدر عن راديو فى الصورة مع مشهد حب •

أما الواقعى المتناقض فيكون مثل استخدام موسيقى راقصة من مصدر فى المكان مع مشهد لشادة عنيفة ، أو استخدام صوت اعلان تليفزيونى عن شهادات الاستثمار مع مشهد لشخص مفلس يجلس مفكرا فى أمره •

أما الاستخدام المجازى للصوت غير الواقعى المتالف مع الصورة فيكثر استخدامه فى الافلام الكوميدية كان تتنازع أطراف مختلفة للحصول على جاكتة يصاحبه صوت صفارة حكم فى مباراة وهمية لكرة القدم ، أو شخص يشرب مادة لاذعة نسمع على أثرها أصواتا غريبة ذات مؤثر مضحك كما لو كانت صادرة من معدته • أو مشهد قتل يصاحبه صوت صياح صقور •

ومن الأمثلة على استخدام الصوت غير الواقعى المتناقض مع الصورة على مستوى مجازى ان ترى شخصا فى محنة بينما نسمع من خلال تخيلاته أصوات ضحكاته أثناء لحظات سعيدة سابقة(١١) •

ـ وكل لقطة فى الفيلم تحقق ـ بالنسبة للمخرج السينمائى ـ نفس الهدف الذى تحققه الكلمة بالنسبة للشاعر ، والمونتاج هو ضم اللقطات بعضها الى بعض ، هو العملية الابداعية فى الفن السينمائى • فنحن اذا وصلنا لقطتين معا فلا ينتج عن ذلك مجرد حاصل جمع لقطة مع اخرى ، بل ينتج عنه ابداع سينمائى • فاذا شاهدنا لقطة لشخص يقع من مبنى مرتفع ، ثم شاهدنا لقطة أخرى لهذا الشخص وهو يصطدم بالارض ، فان المشاهد يكمل من مخيلته ما حدث بين اللقطتين رغم أنه لم يشاهده • وهكذا يخلق المخرج فى السينما من مجموع اللقطات المتفرقة عمله الفنى وهو الفيلم • وهذه اللقطات المتفرقة فى حالة الفيلم التسجيلى تكون منقولة عن الطبيعة مباشرة ، لكنها فى حالة الفيلم الروائى يكون الابداع الفنى

قد لعب دوره داخل الاستديو فى كل لقطة • فالعمل الفنى هنا يتم على مرحلتين ، والفيلم الروائى ــ كعمل فنى ــ لا يستمد مادته الخــام من الطبيعة مباشرة بل من اللقطات التى بذل جهد خلاق فى ابداعها • فالمونتاج فى جوهره عملية خلق تدور فى ذهن كاتب السيناريو قبل ان يجرى تصوير قدم واجدة من الفيلم ، ويحققها المخرج فى كل مرحلة من داخل صناعة الفيلم •

ــ والسينما فن حركى ــ كالموسيقى ــ والفنون الحركية لا يمكن اعادة جزء منها للتأكد من استيعابه أو الاستمتاع به مرة أخرى • وهذا هو أحد الفروق بين الرواية والفيلم • فقراءة الفنون اللغوية تســمح بالتوقف والاسترجاع أو القفز الى الامام • وبذلك يحدد القارىء سرعة قراءاته بنفسه ولنفسه • أما الفيلم أو الدراما الاذاعية أو التليفزيونية فانها مرتبطة بسرعة العرض المحددة التى لا يستطيع المشاهد التحكــم فيها ، كما أنه لا يستطيع استرجاع أى جزء منها • فالسينما والراديو والتليفزيون لا تعيد ما تعرض أو تذيع بل تسير وتسيل وتتدفق كالانهار • لذلك فنحن نأخذ منها ما نأخذ خطفا وكيفما اتفق أما ما يفوتنا فقد فاتنا • لهذا فالكتاب يسعى الى الخلود أما هذه الفنون الحركية فسريعة الزوال(١٢)

ومن ناحية أخرى يمكن القول ان بناء الرواية المعاصرة تأثر بالفن السينمائى ، فقد استفادت الرواية من الفيلم فى قلب ترتيب الأحداث ، وفى الانتقال من موقف الى آخــر • فمثلا فى رواية « البــاب المفتوح » (١٩٦٠) للطيفة الزيات ، نجد أنها تريد ان تنتقل من موقف تصور فيه حديثا يدور بينها وبين عصام ــ وبينهما علاقة توشك ان تنفصل ــ وينتهى الحديث بقول عصام أنه وجد الحل لعلاقته بها • ثم ما تلبث كلمة الحل ان تنقلنا الى خطاب ورد لليلى من أخيها محمود حيث يحارب فى القنال • ويبدأ بقوله أنه ليس هنــاك سوى حــل واحد حتى تتغير الاوضــاع • فالانتقال على جناح لفظ ينتهى به حدث ويبدأ آخر أشبه بذلك الاسلوب الفنى الذى كان مستخدما فى السينما كثيرا وقتئذ عند الانتقال من منظر الى آخر ، كأن نجد فى نهاية أحد المناظر ممثلا يذيب شيئا فى كوب مــاء ، وتتسع موجات الماء لتنقلنا الى بحر تتلاطم أمواجه •

كذلك التعبير عن الواقع النفسى الداخلى بواقع آخر خارجى نجده فى الرواية نفسها حين وقف عصام وليلى يتفاهمان فى أحد المحلات التجارية الكبرى بالقاهرة (شيكوريل) بين الباب والمصعد ينتظران عودة قريبتين لهما • وكان اليوم أول أيام الاوكازيون والباب الزجاجى لا يكف عن الحركة

فنحن ننتقل من الحديث الذى تتأرجح فيه علاقة العاشـــقين الى الباب الزجاجى الذى يتأرجح وكأنه رمز الشك والقلق • وعندما همس عصــــام فى يأس : انت ما بتحبنيش ، انت ما بتحبنيش خالص • فتحت ليلى فمها لتتكلم ولكن الناس فصـــلوا بينها وبين عاصم واضطروا الى التراجع أمام الضغط وهو يحاول ان يحفظ توازنه بالمشتروات التى تثقله • فنحن لا يمكن ان نقرأ هذه الجملة الا وفى ذهننا معنيان فى وقت واحد هو ان عصام يتراجع امام ضغط الناس وضغط ليلى ، وهو يحاول ان يحتفظ بتوازنه المادى وتوازنه العاطفى فى الوقت نفسه •

وأى استعراض للافلام المأخوذة عن قصص قصيرة يتضح منه ان التغييرات المختلفة عن الاصل تترواح مابين :

توسيع مجال القصة (مكانيا وزمانيا)

توسيع التفاصيل أو اضافة تفاصيل جديدة

اضافة شخصيات وابتكار أحداث •

ويرى البرت فولتون أنه يمكن اعداد القصة القصيرة للسينما بأمانة أكبر مما هو ميسور فى الاعداد عن المسرحية أو الرواية • فبينما نجد الفيلم المعد عن المسرحية يمثل شيئا أكثر من المسرحية والفيلم المعد عن الرواية يمثل شيئا أقل من الرواية ، فان الفيلم المعد عن القصة القصيرة قد يكون شيئا شبيها نسبيا(١٤) •

ونحن نتفق مع هاشم النحاس حين يعلن أن فنان الفيلم حين يختار قصة أدبية لفيلمه ويحتفظ باسمها واسم كاتبها لا يقتصر فى عمله هذا على مجرد تقديم فيلم سينمائى فقط ، وبالتالى لا يحق له ان يطالبنا بتقييم عمله داخل نطاق فن السينما ، وانما هو يتجاوز ذلك الى المشاركة فى خلق الوجدان الانســـانى الموحد بين قارىء الرواية ومشاهد الفيلم • ويتوقف ذلك بالطبع على قدر أمانته فى ترجمة الرواية • وكلما كان الفيلم أقرب فى مضمونه ومغزاه الى الرواية ساعد ذلك على خلق المشاعر المشتركة بين القارىء والمشاهد • أما الفيلم الذى يبتعد عن أصله باسم الحرية فانه يحطم تلك الصلة الســـابقة التى تســـعى الفنون عموما الى خلقها بين البشر(١٥)

السينما والمسرح :

فى بداية الانتاج السينمائى كان الظن ان الفيلم ليس الا مسـرحية مصورة ، غير ان هذا الظن ما لبث ان اتضح عدم صحته للأسباب الآتية :

ـ اذا كان الحوار أساس المسرحية ، فان الصورة أساس الفيلم .

ـ المسرحية تكشف عن شخصياتها عن طريق الحوار ، بينما يستطيع الفن السينمائى أن يصور الافكار عن طريق الحركة الخارجية ، وقد زاد ادخال الصوت من هذه الامكانية .

ـ السينما كفن أو صناعة آلية تيسر الاتجار بالمجهود البشرى ، وذلك لأنه اذا كان المسرح يتطلب من الممثلين بذل المجهود نفسه فى كل مرة يعرضون فيها مسرحية على الجمهور فان هذا المجهود لا يبذل فى السينما غير مرة واحدة ثم يطبع من الفيلم أى عدد من النسخ التى تعرض هذا المجهود فى دور مختلفة ، بل فى بلاد متباينة أى عدد من المرات ، وفى أوقات متفاوته (كالفرق بين المخطوط والكتاب المطبوع) .

واذا كانت تكاليف اعداد الفيلم أكثر من تكاليف اعداد المسرحية لاعتماد السينما على الكثير من المناظر فضلا عن الارتفاع الباهظ الذى وصلت اليه أجور نجوم السينما ، فان آلية هذا الانتاج وامكان تعدد نسخه وانتشارها فى بقاع الأرض لا يعوض هذه النفقات الباهظة فحسب ، بـل يمكنها من ترخيص ثمن مشاهدتها ترخيصا يجعل منها منافسا شديدا لدور المسرح .

ـ المسرحية تعتمد على حركة الممثل وادائه الصوتى ، والفيلم يعتمد على تعبير الوجه عن طريق اللقطات القريبة والموسيقى المصاحبة . فالفيلم يعتمد على الكاميرا والمسرحية على الميكروفون . ولهذا كان الفيلم أفضل كلما قلت أهمية التمثيل ، فالفيلم الجيد يعتمد على ترتيب اللقطات أكثر من اعتماده على ما فيها من تمثيل(١٦) .

ـ فالمسرحية تتكون من وحدات زمنيه منفصلة (الفصول) ، أما الفيلم فيتكون من وحدات متتالية (لقطـات) ليس فيها ذلك الانقطاع المفاجىء الذى نجده فى المسرحية بين فصل واخر .

ـ وقت المسرحية غالبا مايكون ثلاث ساعات ، بينما لا تتجاوز مدة عرض الفيلم مائة دقيقة .

ـ يقوم العمل المسرحى على اساس وجود وحدة مميزة ، فالكاتب المسرحى يضغط الاحداث فى بضعة مشاهد قليلة ٠ وعند تحويل المسرحية الى فيلم يجب التنازل عن هذه الوحدة وتحويلها الى قصة ملحميه تعرض الأحداث فى مجال زمنى أوسع ٠ فيبدأ الفيلم عادة فى نقطة أكثر تبكيرا من مدخل المسرحية ، كما تعرض الأحداث بطريقة مباشرة فيما يرد كثير منها فى المسرحية بشكل غير مباشر مشار اليها ، باعتبارها قد حدثت فى الماضى أو خارج المنظر المسرحى المعروض بين المشاهد أو فى اثنائها ٠

ومعنى هذا أنه اذا حولت المسرحية الى فيلم فلابد أن تطول فى اتجاه الضخامة الملحمية ذلك المجال الروائى الواسع نسبيا الذى يسمح بكثير من الحوادث والمشاهد والشخصيات ، والمقصود بالتفاصيل الدرامية تفاصيل تطور حادثة معينة ٠ وتحقق الرواية ضخامتها بالوصف والسرد ، وتحقق المسرحية التفاصيل عن طريق الحوار(١٧) ٠

ـ يرفض المذهب الكلاسيكى فى المسرح ان يعرض على المسرح مشاهد العنف المثيرة كالأشلاء والدماء ، ويؤثر الرواية على المشاهدة ٠ يؤمن أنه لا يفقد بذلك شيئا من قدرته على الاثارة ، بل ان الاديب البارع قد يتفوق بالرواية على المشاهدة البصرية مادام يجيد التصوير ٠ بل ان الكاتب الكلاسيكى الجيد ليؤمن أن اثارة المشاهدين عن طريق الرواية لا تصل الى هدفها فحسب بل تجنب المشاهدين مشاعر الألم والاشمئزاز التى لابد ان تثيرها فى نفوسهم مشاهد الأشلاء والدماء ٠ بينما يرى الرومانسيون ان الاثارة التى تستحوذ على المشاهدين وتهز كيانهم حتى تلبى ما يلتمسون فى المسرح من تحريك لركود حياتهم ونسيان لمشاغلهم وهمومهم اليومية ، لا يمكن ان تتحقق الا عن طريق المشاهدة ، وأن أى وصف أو تصوير لا يمكن ان يغنى عن تلك المشاهدة ٠

أما طبيعة الفن السينمائى فلا تستطيع ان تختار بين هذا المذهب أو ذاك على نحو مايستطيع الفن المسرحى ، ذلك لأن الفن السينمائى يقوم أصلا على المشاهدة البصرية ، ولا يمكن ان يعتمد على الرواية السمعية ٠٠٠ بل ان الفن السينمائى يتغلب بايجاز الحوار حتى يظل الفن السينمائى فن مشاهدة بصرية فحسب ٠ وعلى هذا الاساس فان السينما الجادة ذاتها تعرض أبشع المشاهد اذا كانت القصة السينمائية تتضمنها فى تاليفها(١٨)

وهكذا يمكن القول ان المسرحية عندما تتحول الى فيلم تتخذ سمات معينة من الرواية ، والرواية عندما تتحول الى فيلم تتخذ سمات معينة من المسرحية ، ذلك لأن الفيلم به سمات معينة من كل الرواية والمسرحية ٠

وبانتشار الراديو عقب الحرب العالمية الاولى (١٩١٤ ــ ١٩١٨) والتليفزيون عقب الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩ ــ ١٩٤٥) وتطورهما ــ مثل الراديو الترانزستور والتليفزيون الملون ــ ، وجدت هذه الاجهزة ــ كما وجدت السينما من قبل ــ أنها فى حاجة الى المسرح والقصة بل والى السينما ايضا بل أصبحت هناك منفعة متبادلة بين الجميع،ونشأ وسطاء جدد (كتاب السيناريو الاذاعى والتليفزيونى ومخرجوه) يطوعون هذه الفنون كما طوعها زملاؤهم وسطاء السينمامن‌قبل،بمايتفق‌وهاتين‌الوسيلتين من وسائل الاتصال الجديدة • وأصبح يطلق على الأشكال الجديدة اسم الدراما أحيانا والتمثيلية احيانا أخرى اذاعية أو تليفزيونية • ومن خلال التجربة ، والصواب والخطأ ، اتضحت خصـائص كل من هذين الفنين الوليدين • أما بالنسبة للدراما الاذاعية فقد تبلورت خصائصها فيمــا يلى :

ــ ان تكون كتابتها واضحة ليتحقق الفهم السهل للكلمات والافكار ، لذلك تستعمل أكثر الألفاظ تداولا •

ــ ان تعمل على جذب المستمعين والاحتفاظ بانتباههم ، ويتحقق ذلك باستخدام الكلمات المحددة المصورة التى تثبت المعنى ، والعبارات والافكار التى يسهل تلوينها صوتيا ، وكل وسيلة درامية يمكن استخدامها كالصوت والموسيقى والوقفه والسؤال والتعجب •••• الخ •

ذلك أن المستمع لايستطيع هنا ان يقلب صفحة لم يستوعبها ليعيد قراءتها ، كما أنه يكف عن الاســتماع ان فكر طويلا فى معنى احــدى العبارات ، وكانت الصلة بين الافكار صلة طابعها التعقيد(١) •

ـ توفر التنوع فى الصياغة باستعمال الجمل ذات الاطوال المختلفة بحيث تتفاوت فى القصر والطول ، ويكون بعضها لمجرد اثارة التعجب ، وبعضها لاثارة الفكاهة حين يكون ذلك مناسبا ، وتغيير سرعة الحديث وجو المشهد وترتيب الفقرات ٠

ـ تعتمد الدراما الاذاعية على الحوار الذى تكمله المؤثرات الصوتية والنقلات الموسيقية ، لكن هذا الحوار يستطيع ان يثير خيال المستمع بدرجة كبيرة حتى انه يتصور المناظر والحركات ٠ ان خياله يصور فى لحظة واحدة مشهدا كاملا بعد ان يسمع المؤثرات الصوتية وأصوات الممثلين ٠ وغالبا ما يكفى صوت الممثل وحده لخلق هذه الصورة ، فاذا اخبرته أنه يعيش فى الفضاء الخارجى أو فى مصر القديمة فيتصور ذلك على الفور ، وهذه الصورة تفوق أى صورة مرئية يمكن عرضها عليه لأنها الصورة التى يرسمها خياله عن الفضاء الخارجى أو مصر القديمة ٠ فما يسلبه المخرج فى القصة السينمائية من خيال المتلقى يعود اليه هنا وهو يستمع الى القصة الاذاعية ٠

فحوار الدراما الاذاعية تتميز مهمته بالتعريف بشخصيات القصة وأماكن حدوثها ووصف مافيها من حركة قد تكون واضحة للعيان فى المجالات المرئية ٠ والكلمات القصيرة المتتابعة تعطى انطباع السرعة ، والكلمات ذات الحروف المتحركة الطويلة تبدو أكثر بطئا،والعبارات التى لم تنته ، والوقفات التى تطرأ على الحديث بسبب التفكير ، وعلامات التعجب المفاجئة ، ووجود « لازمة » لدى أحد المتحاورين ، واختلاف اللهجات الذى يدل على اختلاف الطبقات الاجتماعية واختلاف البيئات ، كل هذا يجعل الدراما الاذاعية أكثر ايهاما بالواقعية ٠

ـ وليست هناك حدود تتعلق بحبكة الرواية من ناحية المناظر فى تمثيليات الاذاعة ، لأنه من الممكن نقل المستمع من مشهد الى آخر ٠ ويمكن ان تعالج القصة أية فترة فى التاريخ الماضى أو الحاضر أو المستقبل ، وأى مكان فى العالم الحقيقى أو فى عالم آخر أو فى عالم الاحلام وأحلام اليقظة(٢) ٠

فالحرية الحركية فى الوسيط الاذاعى أكثر مما هى موجودة فى أى وسيط درامى آخر ٠ فالحدث ـ أو الموضوع ـ يمكن ان يثب فى ثوان من ركن من اركان العالم الى ركن آخر دون أن يأبه بنفقات الاخراج ٠ والفرص

لا حد لها امام الكاتب الاذاعى لاستعمال المناظر التى لا يســتطيع أمهر صناع الديكورات فى المسرح والســينما والتليفزيون انشــاءها ، اذ ان المناظر الاذاعية لا تعدو ان تكون كلمات موحية تصنع من هذه المناظر ماتشاء ٠٠ فالمسرحية الكاملة يمكن تقديمها فى مكان صغير هو ستديو الاذاعة وبقليل من الفعل المادى أو الجسمانى ، ومع هذا يتقبلها المستمع ٠ وقد يجدها المتفرج فى المسرح أو الســينما أو التليفزيون مسرحية مملة خاوية(٣) ٠ (وقد حصلت أفلام الرسوم المتحركة على حرية مشابهة) ٠

فالمؤلف الاذاعى لا تهمه المشاكل العملية التى تواجه مؤلفى المسرح والسينما والتليفزيون كالملابس والماكياج والديكورات والنفقات ٠٠ وهو يستطيع ان يربط بين الاشتات المتفرقة من الأمكنة والأزمنة بخلق شخصية راو يتحدث الى المستمعين(٤) ٠

ــ ولما كانت قيود الوقت فى الاذاعة تراعى مراعاة دقيقة ، فان معظم التمثيليات الجيدة تعتمد على حبكة واحدة رئيسية قوية تستغل جوانب الصراع فى نفوس شخصياتها ، وتتسلسل أحداثها بطريقة تقنع المستمع ، على ان تتقرر نتيجة الصراع خلال خمس عشرة دقيقة أو نصف ساعة ، ولذلك تستبعد العقد الثانوية ٠ وطالما تمكن المستمع من الاندماج عاطفيا مع احدى الشخصيات فان عدد السنين التى تقع خلالها أحداث القصــة يصبح غير ذى اهمية (٥) ٠

ــ ومن العسيران يتتبع المستمع « المشاهد » التى يشترك فيها عدد كبير من الشخصيات لأن المستمع يعرف الشخصيات عن طريق الصوت فقط ، الا اذا كان معظم الشخصيات جزءا من جمهور لا يلزم التحقق من أفراده أو تذكرهم ٠٠٠ ويستطيع المستمع ان يرسم صورا مرئية معينة من خلال الصوت وســمات الشخصــية ، لكنه لا يندمج عاطفيا الا مع الشخصيات التى يعرفها جيدا ٠ ولهذا فان التمثيليات الاذاعية تترك أثرا أعظم اذا قام عدد قليل من الممثلين برواية القصة ٠

ــ ولا يجب على المستمع ان يوضع قط موضع المتفرج أو المشاهد فيسمع أشخاص القصة وهم يتحدثون عن أمور لن يتملكن من رؤيتها ٠٠ كأن يدور الموضوع حول رسام يرسم صورة ، وقد بلغ اضطرابه العاطفــى حدا جعله يؤدى ذلك بطريقة سيئة ٠ ان المستمع قد يستطيع ان يتخيل أو يشارك عاطفيــا فى هذا الحدث ٠٠ لكن اذا كان الفنان موسيقيا يتمرن

ليعزف فى احدى الحفلات ، فان المستمع يستطيع بسهولة ان يتابع عزفه المضطرب وصوت الأوتار ، ولا يكتفى بتصور الموقف بل يعيش فيه(٦) ٠

ـ والمؤثرات الصوتية ـ كالتوابل ـ يجب ان تستخدم بمقدار للحصول على أحسن النتائج ، وهى تستخدم كوسيلة من وسائل تصوير المواقف ، واذا استعملت بحساب فنى تمنح الحيوية والواقعية للدراما الاذاعية ٠ وفى الاوساط المسرحية الاخرى ـ غير الوسيط الاذاعى ـ يستطيع أى شخص أن يشعل عودا من الثقاب أو يفتح بابا أو يمزج قدحا من الشراب ٠٠٠ الى أخر هذه الافعال ، لكن هذه الأفعال نفسها فى الدراما الاذاعية لا يمكن احداثها الا بالايحاء عن طريق المؤثرات الصوتية وعلى المستمع ان يخلق لنفسه صورة الفعل المادى الذى يرتبط بهذه المؤثرات من ناحية ويكشف أحداث القصة الاذاعية من ناحية أخرى ٠

ـ أما الموسيقى فهى تستخدم أساسا لتغيير المشاهد وتحديد جو المشهد ، ويشبه استخدامها الدرامى احيانا وضع علامات الوقف عند مقاطع الكلام ٠ وهى تستخدم أحيانا لاعداد الموقف ، فموسيقى الجاز مثلا يمكن ان توحى بناد ليلى ، وصوت واحد وصادر عن آلة وترية يؤكد ذروة الموقف فى المشهد (٧) ٠

ـ وعندما تكتب التمثيليات الاذاعية (والتليفزيونية أيضا) على شكل حلقات أو مسلسلات ، نجد ان شخصياتها تستمر احيانا سنة بعد أخرى ، وهى أشبه بشخصيات السير الشعبية فى مرحلة الأدب الشفاهى لأنها لا تتغير أبدا أو تتقدم فى السن أو تتعلم بالخبرة ـ وهذا هو السبب الرئيسى وراء استمرار الحلقات كما كان السبب الرئيسى وراء استمرار المواقف والأحداث فى السير الشعبية واحدا وراء الآخر ـ وتتغير المواقف التى تتعرض لها الشخصيات أما هى فلا تتغير أبدا ٠ وبعض الحلقات قد يكون عكس ذلك تماما اذ تختلف شخصياتها كل أسبوع ، لكن التثبيت هنا يكون على الموضوع ٠ وقليل من الحلقات الاذاعية يقدم مجموعة متنوعة من القصص لا رابط بينها ، كتمثيلية سيكولوجية تتبعها كوميديا عائلية ومن بعدها تمثيلة مثيرة بطلها أحد الجواسيس(٨) ٠

أما بالنسبة للتليفزيون فقد كانت له خصائصه التى انعكست على التمثيليات التى تعرض على شاشته :

ـ بسبب صغر حجم شاشة العرض التليفزيونى وانخفاض درجـــة الوضوح فى الصورة التليفزيونية عنه فى الصورة السينمائية ، فـــان تصوير المناظر فى التليفزيون يتم من مسافات قريبة الى الكاميرا نسبيا ٠ وهذه القيود تجعل التمثيلية التليفزيونية أقرب الى المسرحية منها الى الفيلم السينمائى ٠ ولهذا فان الرواية أو القصـــة حين تقتبس للاعداد التليفزيونى تسمى تمثيلية أو مسرحية تليفزيونية ٠

وثمة قيود أخرى غير كامنة فى طبيعة التليفزيون وان كانت متصلة بطريقة أو اسلوب تنظيم البث التليفزيونى مما يؤثر فى مضمون التمثيليات التليفزيونية ٠

ـ فهناك مثلا ذلك الميل الى تقسيم التمثيليات حسب أطوال زمنية محددة بسبب جداول العمل المفروضة فى الاستوديوهات ٠

ـ وتمثيليات التليفزيون قد يقطع ارسالها لادماج فقرات الدعاية ٠

ـ ومشاهدوا التليفزيون يشاهدونه فى الضوء المنزلى الغامر دون أن يبذلوا أى مجهود أو تهيؤ لمشاهدته ، بل وربما وهم يجلسون مع ضيوفهم أو يتناولون طعامهم ٠ ومن هنا فانه بينما يضع المخرج السينمائى فى اعتباره جمهورا يتابع فيلمه فى مأمن من تشـــتت الذهن ، فان مخـــرج التليفزيون يعرف ان جمهوره مؤلف من عدة جماهير صـــغيرة متبـــاينه معرضه لعدد لا يحصى من المشتتات الذهنية ٠(١) حتى ليصدق القول ان التمثيلية التليفزيونية هى التى تذهب الى مشاهديها فى مقابل انهم هـــم

الذين يذهبون لمشاهدة المسرح أو السينما • وفرق كبير أن تذهب فى طلب شىء وأن يأتى هذا الشىء يعرض نفسه عليك(٢) •

هذه الخصائص المتصلة بالتليفزيون كآلة ونظام للبث تنعكس على خصائص التمثيلية التليفزيونية •

ـ فنتيجة لصغر حجم الشاشة النسبى فان التمثيليات التليفزيونية التى تصلح للعرض يفضل ألا تزيد شخصياتها عن أربع فى وقت واحد اذا كان المخرج يريد أن تكون المناظر واضحة مريحة للعين • والتمثيلية التليفزيونية هنا شبيهة بالتمثيلية الاذاعية ، بينما تتسع شاشة السينما لظهور جماهير غفيرة على شاشتها • لهذا فعلى المؤلف التليفزيونى ان يعرف دائما عدد المناظر المطلوبة وعدد الشخصيات وطول الفيلم • ويقول آرثر سوينسن مؤلف كتاب « التأليف للتليفزيون « ان هذا الأمر ليس بالصعوبة التى قد يبدو بها ، فبعد بضعة برامج يبنى المؤلف فى ذهنه مقياسا تقريبيا يعمل على أساسه • وسرعان ماتصبح هذه العملية ـ كعنصر التوقيت الزمنى ـ عملية آلية • ولكن هذا معناه ان البرنامج يجب ان يدرس تفصيليا قبل ان يخط المؤلف سطرا واحدا فى الحوار(٣) •
واذا قارنا التليفزيون بالمسرح فاننا نجد أنه :

أقل قيودا وتزمتا فهو على سبيل المثال يستطيع سلوك طرق مختصرة تتعذر أمام المسرح • فهو يستطيع أن ينتقل من منظر الى منظر ، ومن ممثل الى آخر بأسرع وأخف مما يتسنى للمسرح ، كما أنه لا يفرض على المؤلف تدبير حيل بارعة لدخـــول الشخصـــيات وخروجها كما هو الحال فى المسرح • وأهم ميزاته ان كاميراته تستطيع ان تؤكد فى لقطاتها الكبيرة لحظات درامية معينة فى الحدث بأسهل مما يمكن فى المسرح • والصورة الواحدة فى التليفزيون تعبر عن معنى لا يملكن التوصل اليه فى المسرح الا بسلسلة من المحاورات ، ولهذا فالحوار فى التمثيليات التليفزيونية أقل مما هو فى المسرحية(٤) وان كان أكثر مما هو فى الفيلم • وتستطيع كاميرات التليفزيون ان تصور لقطات مكبرة للوجه أو اليد ••• الخ • وبهذا يتحقق ايصال التعبير بدلا من استخدام الكلمات(٥) •

ـ والحوار التليفزيونى فى حاجة الى أسلوب أكثر بساطة وواقعية وليس فى حاجة الى أسلوب الحوار المسرحى الذى يبالـــغ فى التكلف أحيانا •

ـ ويتفوق التليفزيون على المسرح فى ان مشاهدى المسرح لا يرى كل منهم المنصه الا من الزاوية التى يتيحها له مقعده فى الصالة · اما منصة التليفزيون فتتغير كلما انتقل المخرج من كاميرا الى لكاميرا ، وبهذا يتاح للمتفرج أحسن مقعد للمشاهدة باستمرار(٦) ·

ـ وعند اقتباس احدى المسرحيات للتليفزيون يكون المطلوب ضغط هذه المسرحية فى حجم صغير يقوم بالتمثيل فيها عدد قليل من الممثلين · والمسرحيات التى تؤديها فرقة تمثيلية قليلة العدد ومسرحيات مرغوب فيها بحكم صغر حجم الشاشة التليفزيونية من ناحية ، وصعوبة الاكثار من الشخصيات التى يمكن ان تظهر فى الفترة الضيقة القصيرة المحددة التمثيلية ، وربما بحكم الرغبة فى الاقلال من النفقات والاعتماد على ديكورات محددة التكاليف(٧) · ولهذا فمن الأفضل دائما عند اقتباس القصص والمسرحيات للتليفزيون هو استبعاد جميع العقد الثانوية أو معظمها بقدر الامكان ·

ـ والمؤلف المسرحى يعلم انه ليس فى عجلة من أمره فى المناظر الاولى من مسرحيته ، ذلك ان جمهوره سيسمح له ـ راضيا بأن ينفق ربع ساعة فى التعريف بشخصياته قبل ان يدفعهم ببطء داخل الحدث الدرامى ، أما مشاهدو الفيلم فأقل صبرا ، انهم يتوقعون ان تبدأ القصة حالما تنتهى عناوين الفيلم ، وكذلك الحال عند مشاهدى التليفزيون ، فهم مستعدون لاغلاق اجهزتهم ان لم تجتذب التمثيلية انتباههم فى الحال(٨) ·

واذا قارنا التليفزيون بالسينما نجد ان التليفزيون بدأ كمجرد آلة لاذاعة الافلام السينمائية كما كانت السينما مجرد آلة عند عرضها المسرحيات كما تمثل على خشبة المسرح · والواقع ان التليفزيون مدين للسينما فالتمثيلية التليفزيونية يتم اخراجها فى استوديو ، ومشاهدها تصور بواسطة الكاميرات ، وتعرض على شاشات · ويمكن للتليفزيون ان يعرض أفلاما سينمائية ، كما أنه استعار مصطلحات السينما · ولكن لكون شاشة التليفزيون أصغر بكثير من شاشة السينما ، فانها تجعل التليفزيون وسلية أقرب صلة بالمتفرج · لهذا ستبقى قوة التليفزيون عظيمة كوسيلة درامية تصور الافكار والاحاسيس والعواطف الخاصة بالناس سواء كأفراد أو كمجموعات صغيرة · ويمكن بطبيعة الحال ان ينقل ايضا المناظر والمشاهد وجميع النواحى الجمالية فى العالم المنظور ، ولكنه أكثر اهتماما بالناس منه بالاشياء ، وعندما يهتم بالاشياء فان ذلك يكون عادة من حيث علاقتها بالناس(٩) ·

وهذا يعنى انه ليس من المفضل فى التليفزيون معالجة المناظر

العريضة التى تعالجها السينما · فاللقطات العامة والمتوسطة تصبح شيئا دقيقا على الشاشات التى تتفاوت اطوالها ما بين ١٧ و ٢٤ بوصة · وكلما اتسع المكان تضاءل حجم الاشخاص(١٠) ·

ويؤكد مارشال ماكلوهان هذا الرأى فى كتابه « كيف نفهم وسائل الاتصال » ، فهو يعلن أولا ان التليفزيون أحدث وأعظم وسائل الامتداد الكهربائى لجهازنا العصبى المركزى · وان الصورة التليفزيونية تتميز بانها ذات درجة منخفضة من الشدة والوضوح ، ومن ثم فهى تختلف عن الفيلم من حيث أنها لا تنقل معلومات مفصله عن الأشياء ، فالفرق بين الصورة التليفزيونية وصورة الفيلم السينمائى قريب من ذلك الفرق بين المخطوطات القديمة والكلمة المطبوعة ·· فالطباعة تعطى كثافة ودقة متماثلة الى ما كان فى الماضى لا يمتلك الا سياقا مشوشا ···(١١) وعلى حين تعرض الصورة السينمائية الجيدة التى تظهر بحجم شاشة التليفزيون بضعة عشر وجها بقدر كاف من التفاصيل ، نجد ان مثل هذا العدد من الوجوه يبدو على شاشة التليفزيون وكأنه بقع غير واضحة(١٢) ·

ويفرق ماكلوهان بين الوسيلة الباردة من وسائل الاتصال وهى التى تحتاج الى استكمال من الملتقى ، والوسيلة الساخنة التى لا تحتاج الى هذه المشاركة · فكلما كانت وسيلة الاتصال على درجة عالية من التحديد فان درجة المشاركة تنخفض ، والعكس اذا كانت ذات كثافة ضعيفة فان درجة المشاركة ترتفع · ولعل هذا هو السبب فى ان العشاق يستعملون معا أسلوب التمتمه والهمس فى حديثهم بعضهم الى بعض · ولما كانت درجة التحديد المنخفضة للصورة التليفزيونية تضمن وجود درجة عالية من مشاركة المتفرج ، فاننا نجد ان أكثر البرامج التليفزيونية فاعلية وتأثيرا هى تلك التى تقدم مواقف تنطوى على بعض العمليسات التى تحتاج الى استكمال(١٣) · ولعل فوازير رمضان التى تعرضها التليفزيونات العربية مثال نموذجى على ذلك ، بينما لا نستطيع أن نتخيلها تلقى أى نجاح لو عرضت على شاشة السينما ·

وفى الفيلم حرية كبيرة فى الحركة غالبا ما يستغلها الى أقصى درجة ، أما البرنامج التليفزيونى فان الحركة فيه أقل ، وتعويضا عن ذلك فانه يعتمد على مزيد من الحوار · فالتمثيلية التليفزيونية فى هذه الناحية تقف فى منتصف الطريق بين الفيلم والمسرحية ·

واخيرا اذا قارنا التليفزيون بالاذاعة ، نجد ان المؤلف الاذاعى

يستطيع ان يطلق العنان لمخيلته أو لقصته لتتجول حيث يشاء دون نفقات اضافية ، أما فى التليفزيون ــ كما هو الأمر فى السينما ــ فالمؤلف يتصرف فى حدود الميزانية المتاحة ·

وقد تعود المرء فى الاذاعة تصور الشخصيات طبقا لنغمة أصواتهم وطريقة نطقهم التى تدل على مركزهم الاجتماعى ولهجتهم الاقليمية وأساليبهم الصوتية · أما وجوههم وأيديهم وطريقتهم فى الوقوف أو الحركة فانها تبقى غامضة بعض الشىء ، وليس لها فى الواقع أهمية الا بمقدار انعكاس ذلك على أصواتهم · أما المؤلف التليفزيونى فيجب ان يعرف شخصياته بالتفصيل ، ويطلب المخرج ومصمم المناظر والممثلون وعامل المكياج ومصمم الازياء الكثير من المعلومات عنهم من المؤلف ·

كذلك هناك فارق كبير بين الاذاعة والتليفزيون فى استخدام الراوى ، فهو فى الأذاعة يقوم بدور الساحر ، لأنه لا يكتفى بنقل الحركة عبر الزمان والمكان ، بل يصور المشاهد ويقدم الشخصيات الجديدة ، وغالبا ما يستعين به المؤلف لاخراجه من عدة مآزق · أما فى التليفزيون فالموقف يختلف لأن لدينا هنا وسيلتين للتوصيل هما الصوت والصورة · واذا لم يمكن ربط المناظر واعدادها باحدى الوسيلتين فانه يمكننا ذلك بالوسيلة الأخرى ، ويفضل عادة استخدام الربط المنظور · واذا تم هذا أمكن الاستغناء عن الرواى · ومعنى هذا أنه فى حالة استخدام الرواى فى التليفزيون فلابد ان يكون الحاجة اليه أمرا لا مفر منه · وانه اذا كان الرواى مألوفا فى التمثيلية الاذاعية فانه ــ كما فى السينما ــ استثناء فى التمثيلية التليفزيونية ·

الواقع ان معظم مشاهدى التليفزيون يفتقرون الى الثقافة المسرحية ، وكثير منهم لم يدخلوا مسرحا طوال حياتهم · فهم يواجهون شاشة جهاز التليفزيون دون خبرة فنية سابقة ، وليس لديهم اداة قياس عقلى أو فنى يصدرون على اساسها حكمهم على التمثيلية · لهذا فالمؤلف التليفزيونى يجب ان تتوفر فى تأليفه عدة شروط أولها :

ــ وضع شخص فى مأزق ·

ــ ان يكون هذا الشخص مثيرا للتعاطف ·

ــ ان تكون كل كلمة فى الحوار محملة بالمعلومات التى تهم المشاهدين أى تعينهم على فهم مايحدث امامهم بتوضيح معالم الشخصيات أو تحديد

الحبكة أو دفع القصة الى الامام٠٠٠الخ٠وكلما طالت المدة التى يستغرقها المشاهدون فى فهم مايحدث امامهم ، طالت ايضا المــــدة اللازمة لاثارة اهتمامهم ٠ أما اذا طالت هذه المــــدة كثيرا فلن يتبقى أى مشاهد على الاطــــلاق ٠

ــ ألا يتوان ، بل يقفز الى الحبكة بأسرع ما يستطيع ٠

ــ أن تكون الشخصيات متميزة ، فكما ان مشاهد التليفزيون يفقد الاهتمام سريعا اذا عجز عن فهم كنه الصراع الذى تقع فيه الشخصيات فانه يفقد الاهتمام بالسرعة نفسها اذا اختلط عليه أمر الشخصيات وأخفق فى معرفة كل منها ، وهناك سبب أخر ، وان لم يكن على نفس القدر من الآهمية هو ان الشخصية المحددة بوضوح تزود الممثل الذى يقوم بدورها والمخرج الذى يوجهه بشأنها بدلالات تساعد على اجادة تصويرها ٠

ــ تجنب الاحاديث الطويلة ، فالفقرات القصيرة تثير اهتمام القارئ والمستمع والمشاهد على السواء ٠ بينما تصيبه الفقرات الطويلة بالفتور ٠ كما ان قصر الاحاديث يفيد الممثل كما يفيد الملتقى ٠ فالممثلون يقعون تحت ضغط عصبى مطرد أثناء التمثيل ، لأنهم يواجهون اخطارا لايواجهها المؤلف أبدا ، لهذا يحتاج الممثل الى تلك الثوانى التى يصمت خلالهــــا ويتكلم الممثلون الآخرون ، انها ثوان ثمينة بالنسبة اليه ، يستعد فيها لما سيأتى بعد ، لكنه سيحرم منها عندما يلقى حديثا طويلا ٠ كما ان الحديث الطويل يبطل الفعل الدرامى بينما تنشطه الاحاديث القصــــيرة ، والفعل الدرامى النشط على شاشة التليفزيون يعنى اهتماما نشيطا ايضا من جانب المشاهد المنزلى ٠

وهناك حيلة أخرى فى كتابة الحوار ، وهى عدم كتابته ، واستعمال الفعل الدرامى الصامت بدلا منه ٠ ان فترة صمت مفاجئة تسود جهاز التليفزيون الصخاب عادة ، تجبر المشاهد على الالتفات اليه ، ولو ليعرف اذا ما اكان هناك عطب قد أصابه ٠

ــ واخيرا يجب استخدام كلمات بسيطة ما أمكن ذلك ، ينطق بها الممثلون فى يسر ويفهمها المشاهدون فى بساطة(١٥) ٠

أصبحت وسائل الاتصال الجماهيرى من سـينما الى اذاعة الى تليفزيون هى الوسلية الرئيسية للجماهير العريضة للحصول على المتعة الفنية وذلك على نطاق عالمى بوجه عام ، وفى بلاد مثل بلادنا ترتفع فيها نسبة الأمية الأبجدية والأمية الثقافية بوجه خاص · وواضـح ان هذه الوسائل تقدم اعمالها الفنية على اساس جماعى · وهو شبيه ــ وان كان بطريقة مختلفة ــ بما كان يحدث للعمل القصصى فيما قبل عصر انتشار الطباعة حين كان كل راو يدخل من حصلية عصره ومفاهيمه على العمل القصصى الذى يحفظه عن السلف ويرويه لجمهور مستمعيه ما يجعله عملا معاصرا يجذب الانتباه · ان أمرا مماثلا يحدث الآن بالنسبة لكل عمل قصصى يعرض عن طريق هذه الوسـائل الثلاث : ذلك ان كاتب السيناريو يحذف ويضيف الى القصة بما يتفق مع الاذاعة المسموعة أو المرئية كما رأينا ، كذلك يتدخل المخرج بما يوفق بين رؤيته الفنية وما يتخيل أنه يرضى أذواق الجماهير ، حتى الممثل فان اداءه يضفى على ما انجزه تضافر كاتب السيناريو والمخرج والمصور ومصـمم الديكور ومصـمم الملابس ··· الخ يضفى طابعه الخاص ، حتى ان العمل السينمائى أو التليفزيونى الواحد يختلف اذا اختلف المخرج أو الممثل · ومعنى هذا ان القصاص أصبح فردا فى مجموعة · حقا انه لا يزال يكتب القصة منفردا ، وقد يقرؤها الخاصة كما كتبها ، وهم فى الأغلب المجموعة التى تريـد ان تتعلم منه لكى يصبح افرادها قصصيين فى المستقبل مثله ، فهو يكتب اذن مباشرة لجمهور خاص محدود اذا قيس بالجماهير العريضة التى لن تتذوقه كما كتب عمله القصصى مباشرة ، لكنها ستتعرف عليه خلال هذه الوسائل الجماهيرية الجديدة بعد ان حذف من عمله الأصلى ، أو أضيف اليه بما يتفق وتفسير المجموعة التى تناولت عمله ومدى عبقريتها وبمـا يتفق مع تحويل الكلمة المقروءة الى كلمة مسموعة أو مرئية(١) ·

ففى الانتاج السينمائى يناقشون عنوان القصة السينمائية ، ويطلب من مؤلف الدراما الاذاعية والتليفزيونية ان يقتطع مما ألفه الخمس أو الربع حتى لا تتجاوز الدراما الوقت المحدد لاذاعتها ، فاذا لم يفعـل اقتطعها شخص آخر . وتحديد حجم العمل الابداعى معروف منذ القدم ، فقد حدد أرسطو حجم المسرحية ، وكان الكاتب المسرحى يلزم نفسه بهذا الحجم كما يلزم نفسه بقيود الشعر التى يكتب بها مسرحيته . ومنذ ظهور الصحافة نجد ان رئيس التحرير أو المشرف على صـفحة الادب يحدد للكاتب ، كاتب القصة القصيرة أو الرواية المسلسلة أو قصيدة الشعر ، مساحة النشر المتاحة له . فتحديد زمن العرض أو الاذاعة ليس جديدا بالنسبة لمؤلفى القصص السينمائية أو الاذاعية أو التليفزيونية . ولكن هؤلاء المؤلفين يفقدون فرديتهم منذ اللحظة التى يطلب من احدهم فيها ان يقدم أولا ملخصا « لفكرته » تعرض ـ ربما على اصحاب شركات الاعلان ـ لقبولها أو رفضها أو تعديلها . وشتان بين الملخص وبين العمل الادبى المرتبط بصياغته والتى ربما يتعذر على مؤلف « القصة ـ المطبعة » تلخيصها لأنها مرتبطة بأسلوبها بل بكل كلمة فيها . وبغض النظر عن قيمة العمل الدرامى ـ فقد حولت القصة الى عمل درامى تلويعا لهذه الوسـائل الوسيطة ـ فان اهتمام شركات الاعلان يكون منصبا على عدم الاساءة الى أحد ممن يحتمل ان يصبحوا من زبائنها (٢) . فاذا تمت الموافقة على الملخص أو تم تعديله فعلى الكاتب ان يحول ملخصه الى نص بعد ان يكون قد مضى على تقديمه الملخص عدة اسابيع . ومعنى ذلك بالنسبة للمبدع الذى تكون المطبعة أداة توصيل ابداعه لجمهور قرائه هو ان يفقد حماسه ـ أو اتصاله الشعورى ـ لأنه فقد اللحظة النفسية التى سبق ان دفعته الى الابداع ، بينما على مؤلف الدراما فى الفنون الحركية : السينما والاذاعة والتليفزيون ان يأخذ نفسه بعادات مختلفة عن عادات سلفه الذى يبدو مدللا بالنسبة له . فكلمات الوحى والالهام بالنسـبة له كلمات متحفية تاريخية . عليه ان يستأنف ما انقطع من أسابيع ، وان يصطنع الحـالة الوجدانية التى تدفعه الى خلق التفاصيل بما يتفق وما سبق ان قدمه فى الملخص ، أو ما طلب منه من تعديلات ، لا تساعده فى ذلك الا خبرته وحاجته الى جمهور والى مال . لهذا فالكتابة هنا أصـبحت أقرب الى ماتسميها الصنعة ، لأن صاحبها يقدم ما يمليه عليه السوق .

ونحن لا نقول ان المبدع فى عصر المطبعة كان يقدم ما يستهجنه السوق ، لكنه الفرق بين الالزام والالتزام . الالزام هو ان تنفذ أو تراعى ما تؤمر به من سلطة خارجية قبل ان تتمثله فى داخلك . أما الالتزام فهو

ان تقدم ما يستسيغه غيرك بعد ان تكون قد تمثلته وتشربته واقتنعت به ، على نحو مانجد فى فن العصور الوسطى الذى آمن فنانوه بالعقائد الدينية فى عصورهم فقدموا لنا روائعهم عن ايمان واقتناع ، فكان التزاما وليس الزاما • بينما اكثير من كتاب الفنون الحركيـــة يكتبون بطريقة آلية ، يمارسون كتابتهم كما يمارس الصانع مهنته •

ويرد هاوزر أزمة الفيلم الى أنه لا يجد كتابه ، وبعبارة أدق ، الى ان الكتاب لا يجدون طريقهم الى الفيلم ـفالكتاب الذين اعتادوا ان يفعلوا ما يشاؤون داخل جدرانهم الاربعة أصبح عليهم الآن ان يعملوا حساب المنتجين والمخرجين وكتاب السيناريو والمصورين والمديرين وسائر أنواع الفنيين ، على الرغم من انهم لا يعترفون بسلطة روح التعاون هذه ، أو حتى بفكرة التعاونأصلا • فمشاعرهم تثور على فكرة انتاج أعمال فنية تسلم الى جماعية أو شركة • وهم يشعرون أنه مما يقلل من شأن الفن ان تكون الكلمة الاخيرة فى القرارات التى لا يستطيعون هم انفسهم فى كثير من الاحيان ان يعللوا دوافعها ، فى يد قوة خارجية تفرضها عليهم فرضا ، أو فى يد أغلبية على أحسن الفروض ••• فالمســـــألة مسألة ظاهرتين تنتميان الى فترتين زمانيتين متباينتين : الكاتب المنعزل الوحيد الذى يعتمد على قريحته الخاصة من جهة ، ومشكلات الفيلم التى لا يمكن ان تحل الا جماعيا من جهة أخرى • فالوحدة التعاونية للفيلم هو سبق لأســـلوب اجتماعى لم نصبح بعد أكفاء له(٣) • وكل مايجرى على الفيلم ينطبق بالتالى على كل من الاذاعة والتليفزيون •

ذلك انه عندما ينتهى الكاتب من كتابة نص لاحدى وسائل الاتصال الجماهيرى المسموعة أو المرئية ـ بعد ان ووفق على فكرته ـ يقدمه من جديد الى المخرج والمنتج ، ومرة أخرى تعقد اللجان لمناقشة النص • ومرة أخرى تعرض اقتراحات بالتعديل والتنقيح • وتختلف الحالة النفسية التى تسود هذه اللجان باختلاف أعضائها ، وينتهى الامر بالنص الى أن يصبح ربما بعيدا اكل البعد عما كتبه المؤلف • حتى ان المؤلف الذى يفكر بعقلية أدب المطبعة يصعق ويصاب بالذهول عندما يرى على شاشة السينما أو التليفزيون ما آل اليـــه النص الذى كتبه • ويمكننا ان نقارن أى رواية قرأناها بما نشاهده منها على شاشة السينما أو فى حلقات تليفزيونية •

فكل برامج الاذاعة والتليفزيون تكتب ثم تعاد كتابتها بحيث تتم فى المواعيد النهائية المقررة مما لا يمنح الكاتب الا بضع ساعات للكتابة ،

والمؤهل الأول للكاتب هو المقدرة على الكتابة تحت ضغط الظروف المتصلة بمواعيد هذه الاجهزة • والمقدرة على تقبل النقد ــ على أهميتها فى أى مجال ــ عظيمة القيمة هنا وتعنى أكثر من عدم التجهم ، فتلقى النقد يعنى فهمه فهما جيدا وسريعا بما يكفل تنفيذ الاقتراحات فى فترة محددة من الوقت ، والمرونه فى التغيير لمواجهة مواقف معينة كاختصار النص أو اعادة كتابة جزء منه حتى يتضمن سطرا أو اشارة معينة(٤) فالقصاص الذى تصل قصته الى الجماهير عن طريق هذه الوسائل الوسيطة يأتى دوره فى الدرجة الثانية ، فرغم ان القصة كلها اساسا من ابداعه الا ان المشاهدين يرون عمله عن طريق عدسة الكاميرا وتتولى تفسيره عمليات المونتاج الخلاق وتوجيهات المخرجين وأداء الممثلين(٥) •

وبعض المخرجين قد لا يحذف أية كلمة من النص فى غياب المؤلف التليفزيونى ، لكن المؤلف من ناحية أخرى سرعان ما يجد انه لا مكان للتطرف فى الفردية ، اذ يجب عليه ان يعمل كعضو فى فريق متماسك التكوين وليس كوحدة منعزلة • واذا حاول المخرج ومصمم المناظر ان يبذلا جهدهما لعوض نصه عرضا امينا ، فانهما ينتظران منه ان يقدم لهما كل مساعدة ممكنة ليقوما بذلك • فكل واحد شديد الادراك لخطوات الزمن المسرعة ، لأن موعد الارسال ليس لحظة مجهولة ، لكنه محدد بالثانية ، واذا كان من الممكن تأجيل افتتاح مسرحية ، او أن يكون العرض الأول للفيلم السينمائى ــ من ناحية المخرج ــ مجهول الموعد ، فان البرنامج التليفزيونى اذا حدد موعده فى سجلات التنفيذ فلا شىء يستطيع زحزحته • وعلى المؤلف ان يتحرك بسرعة الزمن ومعه المخرج ، وقد يكون لهذا تأثير كبير على المؤلف ، ولكن لا يجب ان يكون سبيله الى الاضرار بعمله(٦) •

وتقول مارجريت كينيدى فى كتابها « الخيال الآلى » : ان ظروف رواية القصة السينمائية تعتبر غير مشجعة لأى فنان أصيل • والمؤلف السينمائى لا يحتل مكانته الحقيقية فى ذلك التنظيم الكبير ، ولا تتوفر له الوسيلة التى تمكنه من ان ينقل نظرته للحياة وللحقيقة بأمانة وصدق وسط ذلك العدد الهائل من الفنيين • فليس للمؤلف مكان فى حجرة المونتاج حيث نقط الارتكاز وهى جوهر قصته وروحها الحقيقية • ان الفيلم انتاج مجموعة من الناس مثل الاوبرات والسيمفونيات •• والمسرحيات • ومثل هذا الانتاج الجماعى لا يمكن اعتباره عملا فنيا الا اذا حمل طابع عقل مبدع واحد يسيطر على الجميع ، والتوقيع الوحيد الذى يحمله الفن

السينمائى فى الوقت الحاضر هو توقيع المخرج • ومادام هذا هو الحال فلن يظهر فى حقل اعداد السيناريو فنان مثل كيتس(٧) • والمعروف ان الاوبرات والسيمفونيات والمسرحيات رغم انها انتاج مجموعة من الناس الا ان المؤلف يظل أبرز أفراد هذه المجموعة ، وليس دور الآخـــرين الا ايصال عمله للجمهور بأفضل طريقه •

وهكذا تذوب تماما فردية المؤلف فى عصـــر وسائل الاتصـــال الجماهيرى ، كما ذابت من قبل فى عصر الرواية الشفاهية ، وتصـــبح فردية الابداع ــ التى يتمتع بها المؤلف فى عصر المطبعة ــ أمر شـــبه مستحيل هنا •

ويقول سيربازيل بارتليت فى كتابه « تأليف التمثيلية التليفزيونية أنه اذا أراد المؤلف التليفزيونى ان يقص على مشاهده قصة غير عادية ، فعليه أن يتوسل الى ذلك بالحذر والمزيد من العناية • عليه أن يقيم معالم على الطريق بين الحين والحين ترشد المشاهد الى الغاية المقصـــودة • وخير طريقة لقص قصة غير عادية هى تزويدها بشخصيات واضحة ، سماتها مألوفة القسمات • كما يحسن بالمؤلف اذا ابتدع شخصيات غيـــر عادية أن يحيطها بجو مألوف • أما اذا أراد ان يقص قصة غير عاديـــة وان يملأها ــ فوق ذلك ــ بشخصيات غير عادية ، فانه يركب مركبا وعرا لا امان له • ذلك أنه من غير المحتمل ان يتمكن المؤلف خـــلال الوقت القصير المتاح له ان يدرك كلتا الغايتين دون ان يفقد مشاهديه(٨) •

ويعلن كينجسون فى كتابه « الاذاعة بالراديو والتليفزيون » صراحة أن : التليفزيون مجال للترفيه الشعبى فى المحل الأول حيث يستطيع كاتب النكتة أن يكون ثروة ، بينما لا تتسع الفرصة للشاعر أو الفيلسوف أو الكاتب الأديب(٩) • وهذا يوضح الى أى مدى يتعذر الابتكار فى وسائل الاتصال الجماهيرى اذا قورنت بفنون المطبعة حيث الفرصة أوسع بكثير لاضافة كيف وليس مجرد كم •

أما جماعية التلقى لوسائل الاتصال الجماهيرى فهو أمر مفترض حتى ولو كان من الممكن عدم تحققه أحيانا قليلة • لكن الأغلب الأعم هو أن يكون هناك جمهور قد يتسع كما فى حالة السينما وقد يضيق كما فى حالة الاستماع الى الاذاعة أو مشاهدة التليفزيون أحيانا • ويكون حكم المتلقى هنا متأثرا بمن حوله من انبهار أو سخط ، وليس حكما فرديا كما فى حالة

القراءة • وما أشبه هذا المتلقى المعاصر بسلفه حين كان يجلس فى المقهى مع جمهور المتلقين أمثاله الى الشاعر ذى الربابة •

هذه الجماعية عند كل من المبدع والمتلقى فى الفنون المعروضة عن طريق وسائل الاتصال الجماهيرى تجعلها أقل حرية من الفنون الادبية التى تقوم على فردية المبدع والمتلقى •

ـ أول هذه القيود ان الرقابة على الاعمال المعروضة عن طريـــق وسائل الاتصال الجماهيرى أكثـر صرامة من رقابة الكتـــاب أو حتى المسرح • ذلك انه كلما اتسعت دائرة الجمهور المتلقى كان التأثير أوسع نطاقا ، وبالتالى كانت الرقابة أشد ، وتأتى الرقابة السياسية فى المقدمة ، أما الرقابة الاخلاقية أو الدينية أو رقابة التقاليد والعرف فتختلف من بلد الى آخر • وقد وصلت الرقابة فى بلادنا الى حد مطالبة بعض نقاباتنـــا المهنية بمصادرة كل عمل فنى مذاع تنتمى مهنة احدى شخصياته المنحرفة الى احدى هذه النقابات •

يقول بادى تشايفســـكى فى كتابه « ثلاث تمثيليات للتليفزيون » : فالدراما فى التليفزيون تختلف عنها فى الاذاعة عنها فى المسرح بل عنها حتى فى السينما • فالاذاعة والتليفزيون على وجه الخصـــوص تسمع ويشاهد فى الاوساط العائلية وفى المنازل والمدارس والنوادى وما أشبه ذلك • ومادام هذان الجهازان موجودين فى المنازل ، فالاســـتماع الى احدهما أو مشاهدة الآخر سيكون متاحا لجميع أفراد الأسرة ، كبيرهـــا وصغيرها على السواء • وهذا يستلزم ان تكون الموضوعات المذاعة أو المتلفزة لا تخدش الحياء ، ولا تتنافى مع العرف والتقاليد ، ولا تخرج عن القوانين الاخلاقية • فالافلام التى تعرض على شاشة التليفزيون تعرض على رقابة أكثر صرامة من الرقابة السينمائية اذ تحذف منها مثلا المناظر الجنسية ومناظر العنف كالقتل ، كذلك الأمر مع المسرحيات التى تعرض عن طريق شاشة التليفزيون اذ تحذف منها المشاهد المماثلة وأحيانا يكتفى بحجب الصوت اذا كانت الالفاظ غير لائقة •

ـ كذلك فان من ابرز هذه القيود أن الفنون التى تعرض على جمهور كبير محتشد فى مكان واحد معا تضطر الى مخاطبة العامل المشترك البسيط ـ اذا جاز لنا ان نستعير المصطلحات الرياضية ـ بين هذا الجمهور ، حتى قيل انها تخاطب مستوى من الذكاء يعادل عقلية صبى فى الرابعة عشر من عمره •

والعامل المشترك البسيط لجمهور السينما أقل بكثير من العامل المشترك لجمهور مسرح أو حفلة موسيقية · فمجرد حضور مسرحية فى مدينة كبرى تقوم بها فرقة مسرحية لها شعبية ، يقتضى بعض الاستعدادات الداخلية والخارجية : مثل حجز المقاعد مقدما والحضور فى وقت محدد ، والتأهب لهمة تملأ وقت السهرة · على حين ان المرء يحضر السينما ربما بطريقة عابرة ، وفى أى وقت اذا اكان العرض مستمرا · ويربط هاوزر بين وجهة النظر العادية التى يتخذها الفيلم ، والطابع الارتجالى غير المتكلف الذى يتسم به ارتياد السينما · ويرى ان هناك جهدا مبذولا من أجل جذب اعداد أكبر من المستهلكين ، بغية تغطية نفقات الاستثمار المتزايدة · ولقد كان من الممكن تغطية التكاليف اللازمة لأوبريت عن طريق مسرح متوسط الحجم ، بينما كان على الفرقة الاستعراضية أو فرقة الباليه الكبيرة أن تسافر من مدينة كبيرة الى أخرى لكى تغطى نفقاتها · أما الفيلم الكبير فينبغى ان يسهم فى تمويله رواد السينما فى العالم بأكمله لكى يغطوا رأس المـــال المستثمر فيه ، وهذه الحقيقة تحدد تأثير الجماهير الشعبية فى انتاج الفن ، فهى لم تستطيع أبدا عن طريق مجرد حضورها العروض المسرحية فى أثينا وفى العصور الوسطى ان تؤثر فى أساليب الفن تأثيرا مباشرا · فدخول المسرح الاغريقى لم يكن مجانيا فحسب ، بل كانت الدولة تمنح كل مواطن مكافأة كتعويض جزئى عما يضيع عليه من كسب بسبب انقطاعه عن العمل لمشاهدة المسرح الذى اكان يدوم اليوم كله ويستمر ثلاثة أيام · وكانت هذه المكافأة تسمى بدل مسرح · وكان الجمهور يستفتى فيما يعرض عليه ، فقد كانت تعقد مسابقات سنوية خلال هذه الايام الثلاثة ، يخصص كل يوم فيها لشاعر من كبار الشعراء يعرض فيه ما كان يسمى رباعيـــة مؤلفة من ثلاث مآسى أى تراجيديات ، ثم مسرحية رابعة هزلية تســمى ساتير Satire ، ويمنح الفائــز غصــن الزيتون وينقش اســـمه على لوحة الخالدين · ولكن منذ ان ظهرت الجماهير بوصفها جماهير مستهلكة وأصبح أفرادها يدفعون الثمن الكامل لمتعتهم ، عندئذ فقط اصبحت الشروط التى يدفعون بها اموالهم عاملا حاسما فى تاريخ الفن وأحيانا ما يكون تملقهم أو عرض مايغريهم ــ وان لم يكن فى صالحهم ــ سمة أخرى من السمات التاريخية لوسائل الاتصال الجماهيرى ·

ــ واذا كان استخدام الآلات فى الانتاج قد اخذ يوفر من مجهود الانسان العضلى ، فانه قد استبدل بهذا المجهود مجهودا آخر لا يقل قسوة واستهلاكا للانسان وهو المجهود العصبى · فسائق السيارة أو الجرار مثلا قد يظل جالسا ست ساعات أو أكثر دون أن يبذل أى مجهود عقلى

ولكن مع ذلك يبذل مجهودا عصبيا قاسيا بيقظته المستمرة وانتباهه المتصل • وقد أثبت علم التشريح ان الجسم أكثر عجزا عن تجديد النشاط العصبى منه عن تجديد النشاط العضلى • ولو أننا أضفنا الى كل ذلك مشقات الحياة العصرية التى تزداد تعقيدا بالقياس الى الحياة البدائية القديمة ، لأدركنا مدى عجز الانسان المعاصر عن توفير ما يلزم من جهد وطاقة للقراءة ، بحيث يتضح لنا الاساس العضوى والنفسى الذى تستند اليه الاذاعة وغيرها من اجهزة السمع والبصر فى منافستها للقراءة • فهذه الاجهزة تستمد قوتها من قانون انسانى عام هو قانون أقل الجهود وجاذبية هذا القانون للانسان المجهد فى عصرنا الحاضر(١٠) • فالناس ينظرون الى هذه الاجهزة نظرتهم الى أجهزة للتسلية والترفيه ، والثقافة تتطلب حالة نفسية جادة وتأهبا اراديا لتحصيلها ، ثم مجهودا حقيقيا يجب ان يبذل فى سبيلها •

ولكن من ناحية أخرى يمكن القول ان الاذاعة بتقديمها للمسرحيات تعزز أهمية النص الادبى للمسرحية ، ولا تدع حركات التمثيل أو المناظر تطغى على ذلك النص ، حيث يمكن القول أن الاذاعة تؤدى الى تعزيز الادب التمثيلى وتقريبه من اهتمام عامة الناس • وذلك لأن حسن الالقاء والتنغيم وحسن استخدام المؤثرات الصوتية يضاعف من قوة تأثير النص الادبى بما ينفث فيه من حياة دون أن تطغى الحركة التمثيلية والمناظر – كما سبق ان ذكرنا – على النص الادبى •

– والمؤلف المسرحى يعرف دائما رأى جمهوره فى مسرحه ، فالتصفيق أو القهقهات المنبعثة من أرجاء الصالة أو الصمت التام أو الزحام على المقاعد دلالة على مدى ما يلقاه عمله من اقبال واعجاب ، وعلى العكس من ذلك اذا قوبل عمله بالصفير وصيحات الاستهجان وخلو المقاعد من شاغليها • فالمسرحية لا تصبح عملا فنيا متكاملا حتى تقدم الى جمهورها • ولهذا ربما كانت الرغبة فى التعلم من الجمهور هى أثمن ما يستطيع الكاتب المسرحى الناشىء أن يكتسبه للتقدم فى كتابته المسرحية • وحتى كاتب السيناريو السينمائى – برغم أنه لا يعمل من خلال ممثلين من لحم ودم – الا أنه يستطيع ملاحظة رد فعل عمله على الجمهور المحتشد فى دار العرض كما ان شباك التذاكر يدل كلا من الكاتبين – المسرحى والسينمائى – دلالة لا لبس فيها على مدى نجاح عمليهما جماهيريا •

ولكن المؤلف الاذاعى والتليفزيونى – على عكس صاحبيهما –

يكتبان فى تيه ، فلكل منهما جمهور يقدر بأضعاف أضعاف جمهور المسرح والسينما ، لكنه جمهور خفى · فلا يمكن التأكد ــ فى أية لحظة ــ مما إذا كانت هذه الملايين تشاهد تمثيليته أم أنها أغلقت أجهزة الاستقبال فى وجهها ، لهذا فلا ينطبق عليها القول المأثور بان الجمهور جزء من التمثيلية ·

والحقيقة أنه ليس للمؤلف الاذاعى أو التليفزيونى جمهور بالمعنى المتعارف عليه ، ولكن له عددا كبيرا من المشاهدين ، يشاهدون عمله اما فرادى واما فى جماعات قليلة العدد · وهذا موقف جديد كل الجده على المؤلف الدرامى ، وعليه ــ كى يجابهه ــ ألا يتعلم حرفة جديدة فحسب بل ان يتعلم وجهة نظر جديدة(١٢) ·

والتأليف الاذاعى والتليفزيونى معناه ان المؤلف يحاول ان يقص قصة على شخص أو عدة أشخاص ليسوا مضطرين الى سماعها ، ولم يتكلفوا أجر مقعد فى دار عرض لمشاهدتها ، ولا تهيأوا تهيؤا خاصا لرؤيتها · كما ان جو المنزل الغارق فى الضوء يسمح بمشتتات وملهيات لا حصر لها · ومن ثم يتحتم على المؤلف التليفزيونى ان يستخدم كل براعته ، ويستفيد من كل الحيل الفنية لكي يجعل الاشياء واضحة ويحتفظ بها إمام المشاهد حتى لا يغلق جهاز الاستقبال ·

يقول جورج لوثر فى كتابه « دليل التأليف التليفزيونى » ان على مؤلف التليفزيون ألا يشعل عود ثقاب بل ان يطلق صاروخا ، لا يأخذ بيدك فى رفق بل يقبض على رقبتك ويقتلعك من مكانك اقتلاعا ، بينما المؤلف الروائى والمؤلف المسرحى وكاتب السيناريو السينمائى فى غنى عن ذلك(١٣) ·

ــ وكل ثقافة تتطلب اختيارا لنوع الذى يريده الانسان منها · ومجال الاختيار فى كل من السينما والاذاعة والتليفزيون محدود بعدد دور السينما القريبة ومحطات الاذاعة وقنوات التليفزيون مما لا يقاس بمجال الاختيار فيما يراد قراءته من كتب ومجلات ·

ــ كما اخذ البعض على جهازى الاذاعة والتليفزيون ان مخاطبتهما لعدد مهول من الجماهير يعمل على نشر روح القطيع ، أى نشر مايسمى بالكونفوريزم أى الطابعية التى تدمغ جميع الناس بطابع واحد ، وتصب أرواحهم وعقولهم فى قالب واحد مما يقضى على الأصالة والفردية وحرية

الرأى والاختيار · وان كان يمكن القول من ناحية أخرى انها تقرب بين العقول فى النظر الى الحياة والى المجتمع وتنمى التقـــارب فى التفكير السياسى والاجتماعى والقومى(١٤) ·

خلاصة القول ان الجمهور المتلقى تطور من جمهور المسرح أو الاوبرا أو الباليه ، وهو جمهور محدود العدد له ذوق متجانس ، يتأهب افراده لقضاء سهرتهم ، بحيث يكونون جماعة ذات طابع خاص يختلفون عن المارة فى عرض الشوارع أو الجالسين على المقاهى · فلمـــا اخترعت السينما كانت تكاليف الفيلم من الارتفاع بحيث أصبح على منتجيه أن يعرضوه على جمهور أوسع لا لاستعادة رأس المال المستغل فحسب بـــل وللحصول على أرباح ، فأصبح الفيلم يعرض على شعوب مختلفة الاذواق والمستويات والتقاليد والعقائد ، وهو يحـاول ان يخاطبهـــا جميعا وان يجتذبها ويخرج القروش من جيوبها · وهكذا فقد الجمهور تجانسه النسبى الذى كان يتميز به جمهور المســـرح والاوبرا والباليه · فلما اخترعت الاذاعة والتليفزيون ، بقدر ما ازداد اتساع الجمهور بقدر ما قل الجهد المبذول من جانب المتلقى فى التهيؤ للاستماع او المشاهدة ، فلئن تضاءل تجانس جمهور السينما فقد كان هناك مايزال جهد من جانب المشاهدين فى الذهاب الى قاعات السينما ودفع أجر معين عند الدخول والتاهب لقضاء سهرة كاملة · والظلمه التى تشمل القاعة تعزل أفراد الجمهور بعضهم عن بعض رغم انهم يشعرون بتكتلهم ، مما يجعل احســـاسهم بالفردية والجماعية شبه متعادل · أما الآن فقد تسللت فنون الاذاعة والتليفزيون داخل البيوت بحيث تضاعف عدد المشاهدين تضاعفا مهولا ، ولكن بقـدر اتســـــاع الجمهور بقـــدر ضـحالته النفســـية ، فليس ثمـــــة تأهب خاص ولا جهد مبذول فى الاستماع أو المشاهدة ، وليس ثمة عزلة للمتلقى تعينه على التركيز ، بل ربما كان يستمع الى الاذاعة ويشاهد التليفزيون وهو يتسامر مع ضيوفه أو يعد عشاءه · ولهذا فمن الممكن ببساطة اذا لم يجذب العرض المشاهدين اغلاق الشاشة فى أية لحظة بحيث يصدق القول « اتسعت المساحة وقل العمق » · والبعض مثل ديهاميل فى كتابه « دفاع عن الادب » يعلن ان الثقـــافة الروحية مجهود وكل نظـام للحضارة يضعف المجهود فهو يضعف الثقافة أيضا ·

ويقول روجر · م · بسفيلد (الابن) فى كتابه « فـــن الكـاتب المسرحى » : لقد كان لزاما على القصاص المسرحى — وذلك لعدة آلاف من السنين — ان يحصر نفسه فى مساحة محددة تؤدى فيها مسرحيته ،

وقد مرت هذه المساحة ، أو حلبة التمثيل ، بأشكال مختلفة خلال القرون ، الا ان مظهرا وحيدا فذا من مظهرها ظل ثابتا لا يتغير ، ذلك ان المساحات المحددة كلها كانت ترتب بحيث يستطيع جمهور من الناس محتشد فى كتلة واحدة وليس فى أفراد متباعدين ، مشاهدة الحدث الذى يصوره الممثلون أو يحاكونه · وقد أطلقت المدينة على هذا المزيج الذى يتكون من التمثيلية وحلبة التمثيل وجمهور النظارة كلمة المسرح ·

وبطلوع فجر القرن العشرين ، وظهور اختراعات اديسون وماركونى، بدأ عصر الاليكترونيات ، وبدأ المسرح فترة جديدة من التحول تبعا لذلك ، ولم يعد الكاتب المسرحى يملك هذا الوسيط الواحد فحسب ··· وسيط المنصة المسرحية التى يقص من فوقها قصصه ··· بل أصبح يملك ثلاثة أوساط أخرى جديدة هى : شاشة الصور المتحركة ، وميكرفون الاذاعة ، ثم شاشة التليفزيون آخر الأمر ·

وكانت الصور المتحركة أول هذه الاوساط الثلاثة وبظهورها أصبح فى وسع العدسة المتفحصة المستقصية ان تتلمس أدق العواطف واشدها ارهافا وتكبرها فوق شاشة واسعة ، كما بلـــغ فن الممثل ، فى تعبيره بقسمات وجهه واستعماله وقفة التردد ، مستوى جديدا رفيعا · أما جمهور النظارة فظل كما هو ··· محتشدا الى بعضه البعض ، يستجيب لما يرى استجابة الجماعة الواحدة ، بيد ان الاستجابة الفورية بين الممثلين الأحياء وجمهور النظارة تلاشت واختفت ومن ثم كان على الكاتب المسرحى ان يغير من فنه الكتابى مرة أخرى ·

ثم ظهر الوسيط الاذاعى · ومن هنا نشأ مسرح التخيل الذهنى · وتفتت جمهور القرن العشرين الى أفراد أصبحت أذهانهم هى المنصـــة التى يكتب لها المؤلف المسرحى ، كما اصبحت أصوات الآلات وأصوات الممثلين والموسيقى حافزها المستثير · واكتشف القصاص المسرحى فنــا كتابيا جديدا للربط بين الحدث والشخصيات فى تمثيلياته وبين الأذن الانسانية المدركة ·

ولكن العلم لم ينقطع مدده للمؤلف المسرحى الذى أتاح له القرن العشرين التزاوج بين العناصر البصرية لشاشة الصور المتحركة وبين قدرات الاليكترونيات فى اجتياز المسافات ، وذلك عن طريق وسيط جديد هو التليفزيون ··· ومن ثم أصبحت غرف الجلوس فى جميع ارجاء العالم مدرجه الجديد ·

وهنا نلاحظ ان جمهور الاذاعة والتليفزيون قد مهد لجمهور ما بعد الاذاعة والتليفزيون وهو جمهور الكاسيت والفيديو كاسيت · فلئن كان جمهور الاذاعة والتليفزيون هو اساسا جمهور جماعات متفرقة كل منها أقل من جمهور المسرح والسينما ، لكنهم فى مجموعهم أضعاف أضعاف جمهور المسرح والسينما ، الا أنه يمكن ان يتلقى الاذاعة أو التليفزيون فرد واحد قد يكون وحيدا فى بيته أو نوعيه عمله،فاننا نجد ان فردية التلقى للكاسيت والفيديو كاسيت تصبح أكثر احتمالا · ومعنى هذا ان الكاسيت والفيديو كاسيت يمكن ان يكونا عودة للكتاب بطريقة جديدة ، كما كانت وسائل الاتصال الجماهيرى نوعا من العودة الى الادب الشفاهى بطريقة مختلفة · ويمكن تلخيص أوجه التشابه بين الكتاب المقروء والكتاب المسموع (الكاسيت) والكتاب المرئى (الفيديو اكاسيت) فى النقاط التالية :

ـ فردية الاقتناء · فكما يمكن ان يقتنى الفرد كتابا مطبوعا فانه يمكن ان يقتنى شريط كاسيت أو شريط فيديو كاسيت · (طبعا يمكن أن يقتنى آلة عرض سينمائى وأفلام ١٦ م ، ويمكن ان تعتبر هذه المرحلة تمهيدا لمرحلة الفيديو اكاسيت) · ومما يترتب على فردية الاقتناء من حرية اختيار ما أريد أن أسمعه أو أراه ، وهو ما ليس متاحا ـ الا فى حدود اضيق ـ بالنسبة لوسائل الاتصال الجماهيرى ، فنختار بين العروض فى دور السينما أو بين محطة وأخرى وقناة وأخرى ·

ـ ونتيجة لهذا فان سيطرة السلطة على ما يقدمه الكاسيت أو الفيديو كاسيت أقل من سيطرتها على وسائل الاتصال الجماهيرى ، شأنهما فى ذلك شأن الكتاب المطبوع · فليس كل مايسمح به فى الكتاب المطبوع يسمح به فى السينما والاذاعة والتليفزيون كما سبق ورأينا ، فالحرية

النسبية المسموح بها فى الكتاب تعود مرة اخرى فى الكاسيت والفيديو كاسيت ·

ـ ان هذه الحرية تمتد لتشمل حرية الاسترجاع التى لم تكن متاحة فيما أطلق عليه اسم الفنون الحراكية : السينما والاذاعة والتليفزيون · فأنا استطيع ان استرجع ما فاتنى سماعه أو رؤيته أو ما أريد الاستمتاع بسماعه أو رؤيته مرة أخرى أو التركيز عليه فى الكاسيت بنوعيه ، تماما مثل قدرتى على استرجاع صفحات سبق ان قرأتها فى كتاب · بينما فى كل من الفنون الحركية تكون سرعة التلقى مرتبطة بسرعة العرض ولا فرصة لاســـترجاع ما سبقت اذاعته أو عرضـــه الا عن طـريق التســـجيل بنوعيه ، هنا استطيع ان اسيطر على هذا التدفق الحركى فأحوله الى مايشبه كتابا اقتنيه · والحرية ليست حرية الاسترجاع فحسب بل حرية سبق الاحداث اذا أردت ، فاستطيع ان أقرأ نهاية القصة قبل بدايتها ، وهو ما كان يحرم منه المستمع فى مرحلة الادب الشفاهى ، كما يحرم منه متلقى الفنون الحركية · ولعلنا نتذكر قصة ذلك الفلاح الذى أرق ذات ليلة لأن الشاعر كان قد توقف فى انشاده عند سجن احد أبطال الهلالية الذيـن يحبهم ، فما كان منه ألا ان قصد ليلا الى منزل المنشـــد وطرق بابه ، فلما أيقظه طلب منه ان يستكمل الانشاد من حيث توقف حتى يصل الى خروج البطل من سجنه ·

وهكذا نجد أن الكاسيت بنوعية قدم لنا اختراعا وسطا بين الكتاب ووسائل الاتصال الجماهيرية أو الحركية · فعلى الكاسيت بنوعيه يمكن ان يسجل شاعر قصيدته أو مؤلف كتابه أو مصور لوحته وبذلك نستعيد فردية التاليف ، كما يمكن أن نسجل فيلما سينمائيا أو مسلسلة اذاعيـة أو تليفزيونية اشتركت فى أنتاجها مجموعة من الفنيين · والأمر نفسه فى التلقى اذ يمكن أن يتلقاه شخص بمفرده يستمتع به استمتاع الكتـــاب ، لا يؤثر فى حكمه على مايسمع أو يرى أفراد آخرون يشاركونه التلقى ، كما يمكن أن تتلقاه مجموعة يؤثر افرادها على بعضهم البعض فى الحكم على مايسمعون أو يرون ·

ـ والجهد المبذول فى تذوق مايعرضه الكاسيت أو الفديو كاسيت اذا كان فيلما سينمائيا أو مسلسلة اذاعية أو تليفزيونية أقل من الجهد المبذول فى تذوق القارىء لما يقرأ · فان كان على قارىء الكتاب ان يعيد بناء الصور والاصوات وربما الروائح والطعوم وملمس الاشياء لكى يستحضر الحديث والانطباع الذى كان قد أودعه المبدع فى رموز اللغة ، فان مهمة المستمع أقل مشقة لأنه ـ بالاضافة الى ما يتلقاه من رموز لغوية معظمها

فى شكل حوار ، فان المخرج يقدم له الجانب الصوتى من الحدث ، وان كانت مخيلته ماتزال نشطة هنا لاستكمال الجوانب الحسية الاخرى للحدث لا سيما الجانب البصرى ٠ أما مشاهد الفيديو كاسيت فما هو الا صورة أكثر حرية من مشاهد التليفزيون ، فتذوقه أو تلقيه يكون أقل مجهودا من سلفيه ، لأن المخرج ـ كما سبق ان ذكرنا ـ ينوب عنه فى تقديم جميع الصور البصرية والسمعية التى كان عليه ان يجهد من أجل اعادة خلقها لو ان رموز اللغة كانت هى الوسيط الوحيد بينه وبين المبدع ٠

ـ وأخيرا فانا نتسائل هل يمكن للكاسيت بنوعيه ان يبعث فكـرة الخلود الادبى التى أرتبطت بالكتاب المدون وأكدها الكتاب المطبوع ، ثـم عصفت بها وسائل الاتصال الجماهيرية من صحافة وسينما واذاعـة وتليفزيون ؟ يقول مارشال ماكلوهن فى كتابه « كيف تفهم وسائل الاتصال » لقد أدت الطباعة الى ظهور ذاكرة قوية بالغة الاتساع ان تسـتوعب كل مؤلفات الماضى ، تلك المؤلفات التى لم تكن الذاكرة الفردية قادرة على استيعابها ٠٠٠ ان الطباعة تتضمن مبدأ الامتداد خلال عملية التماثل أو التجانس ، التى تعد مفتاحا لفهم قوة الغرب المعاصرة ٠ فالمجتمع المفتوح ، مفتوح بفضل عملية مطبعية متماثلة للتعليم تسمح لمجموعة اجتماعية بأن تمتد الى ما لا نهاية عن طريق الاضافة ٠٠٠ ومن الناحية السيكلوجية ٠٠ أخذ الناس يتصرفون كما لو ان المطبوع وتطبيقاته فى امكانها ضمان الخلود بفضل سحر التكرار(١) ٠

فاذا كان الكتاب يزهو بأن مابين دفتيه باق ما بقى له قارىء ، فـان وسائل الاتصال الجماهيرى لا تستطيع ان تنافسه فى ذلك ولا حتى ان تدعيه لأن مادتها لا تتجاوز مدة عرضها ، فهى وحش يريد ان تلقمه جديدا كل ساعة من ساعات العرض ٠ وهذه هى القاعدة ٠ أمـا التكرار واعادة العرض فهو الاستثناء ٠ انها أشبه بتماثيل جياكومتى ، ذلك المثال الفرنسى الذى اشتهر اثناء وبعد الحرب العالمية الثـانية بتلك التماثيل الطويلة الرفيعة الهشة التى صنعها خصيصا حتى لا تقاوم الزمن ، فى مقابل فنون النحت ـ لا سيما الفرعونية منها ـ التى حرصت على مقاومة عوادى الزمن ، فتضم أطراف التمثال الانسانى الى جسده حتى لا تصبح عرضة للتهشم ، وتقيمها على المرتفعات الجافة بعيدا عن متناول رطوبة مياه النيل وفيضانه ٠ يقول جورج لوثر مؤلف كتاب « دليل التأليف التليفزيونى» انه من المحقق أن التليفزيون قد قدم أعمالا فنية رائعة ، وسيقدم الكثير منها مستقبلا ٠ لكن هذه الروائع الفنية هى الاستثناء لا القاعدة ٠ انك تستطيع

ان تكون ثروة عن طريق التليفزيون ، ولكن اذا كنت تستهدف السمعة الفنية الرفيعة والشهرة الباقية فاقصد مكانا آخر انك فى التليفزيون تكتب اسمك على الماء ، وتنقش شهرتك على صفحة الرياح(٢) وما ينطبق على التيلفزيون ينطبق على زميليه السينما والاذاعة ٠

ونحن نأمل ان يكون الكاسيت بنوعيه ، بموقفه الوسط بين الكتاب ووسائل الاتصال الجماهيرى ، أقدر نسبيا على الابقاء على مادته مدة أطول ٠ ليس كما يختزن الحاسب الآلى ماتغذى به ذاكرته ، بل كما بقيت روائع الاعمال الادبية فى قلوب البشر جيلا بعد جيل ٠

مراجع البحث

القصص الشـفاهى :

(١) الأب لويس شيخو ، شعراء النصرانية ، القسم السادس ، ص ٨٨٢ .

(٢) أحمد رشـدى صـالح ، الأدب الشعبى ، دار المعرفـة ، القـاهرة ، ١٩٥٤ ، ص ١٥ .

(٣) أحمد رشدى صالح ، فنون الأدب الشعبى ، جـ ٢ ، دار الفكر ، ١٩٥٦ ، ص ٤١ ــ ٤٢ .

(٤) المرجع السابق ، ص ٦٥ .

(٥) محمد رجب النجار ، الشـعر فى السـيرة الشعبية ، مجـلة الشـعر ، القاهرة ، عدد ١٢ ، أكتوبر ١٩٧٨ ، ص ٦٠ .

(٦) المرجع السابق ، ص ٦٠ .

(٧) يوسف الشارونى ، القصة والمجتمع ، سلسلة كتابك رقم ٧٤ ، دار المعارف ، ١٩٧٧ ، ص ١٨ ــ ٢٠ .

القصـة المطبوعـة :

(١) فرانسيس دوجرز ، قصة الكتابة والطباعة ، ترجمة د. أحمد حسين الصاوى ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٦٩ ، ص ١٧٤ .

(٢) مارشال ماكلوهان ، كيف نفهم وسائل الاتصال ، ترجمة د. خليل صابات وآخرين ، دار النهضة العربية ، ١٩٧٥ ، ص ١٨٩ .

(٣) المرجع السابق ، ص ١٩١ ــ ١٩٢ .

(٤) المرجع السابق ، ١٩٦ .

(٥) د. أمين روفائيل ، ادجار آلان بو ، مكتبة الأنجلو ، ١٩٦٣ .

(٦) يوسف الشارونى ، القصة القصيرة نظريا وتطبيقيا ، دار الهلال ، كتاب الهلال ، رقم ٣١٦ ، ١٩٧٧ ، ص ١١ ــ ١٥ .

(٧) كيف نفهم وسائل الاتصال ، ص ٩١ .

(٨) انظر فى ذلك مراجعنا العربية :

د. مصطفى سويف ، الأسس النفسية للابداع الفنى فى الشعر خاصـة ، دار المعارف ، ١٩٥١ .

د. مصرى عبد الحميد حنورة ، **الأسس النفسية للابداع الفنى فى الرواية** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٩ .

د. مصرى عبد الحميد حنورة ، **الأسس النفسية للابداع الفنى فى المسرحية** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٠ .

شاكر عبد الحميد سليمان ، **العملية الابداعية فى القصة القصيرة** ، رسالة ماجستير على الاستنسل ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، ١٩٨٠ .

(٩) Lan Watt, The Rise of the Novel, a Pelican Book, London, 1974, P. 20.

(١٠) المرجع السابق ، ص ٢٣ .

القصة السينمائية :

(١) ليرلى ج. هويلر ، أسس صناعة السينما ، ترجمة سعد عبد الرحمن قلج ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٢ ، ص ٥٢ .

(٢) هاشم النحاس ، نجيب محفوظ على الشاشة ، الهيئة المصرية العامة للتأليف ، ١٩٧٥ ، ص ١٠٨ .

(٣) المرجع السابق ، ص ١٢٢ .

(٤) المرجع السابق ، ص ١٢٧ — ١٢٨ .

(٥) المرجع السابق ، ص ٧٥ — ٧٦ .

(٦) المرجع السابق ، ص ٨٤ .

(٧) ارنولد هاوزر ، الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ترجمة د. فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة للتأليف ، ١٩٧١ ، ج ٢ ، ص ٤٩٨ .

(٨) المرجع السابق ، ص ٤٦٢ .

(٩) المرجع السابق ، ص ٤٩٦ .

(١٠) المرجع السابق ، ص ٤٩٨ .

(١١) نجيب محفوظ على الشاشة ، ص ٧٢ .

(١٢) جورج ديهاميل ، دفاع عن الأدب ، ترجمة د. محمد مندور ، الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٣ ، ص ٤٦ — ٤٧ .

(١٣) يوسف الشاروني ، دراسات فى الأدب العربى المعاصر ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، ١٩٦٤ ، ص ٢٢٤ — ٢٢٦ .

(١٤) البرت فولتون ، السينما آلة وفن ، ترجمة صلاح عز الدين وفؤاد كامل مكتبة مصر ، ١٩٦٢ ، ص ٣٦٧ .

(١٥) هاشم النحاس ، الروائى والتسجيلى ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، الجمهورية العراقية ، ١٩٨٠ ، ص ٦٩ .

(١٦) السينما آلة وفن ، ص ٣٠٧ .

(١٧) المرجع السابق ، ص ٢٤١ .

(١٨) دفاع عن الأدب ، ص ٣٤ — ٣٦ .

الدراما الاذاعية :

(١) كنجسون وكاوجيل ورالف ليفى ، الإذاعة بالراديو والتليفزيون ، ترجمة نبيل بدر ، المؤسسة العامة للتأليف والنشر ، ١٩٦٥ ، ص ١١٧ .

(٢) المرجع السابق ، ص ١٢٠ .

(٣) روجر ٠م٠ بسفيبد (الابن) ، فن الكاتب المسرحى ، ترجمة وتقديم درينى خشبة ، مكتبة نهضة مصر ، ١٩٦٤ ، ص ٣٤٩ .

(٤) سير بازيل بارتليت ، تأليف التمثيلية التليفزيونية ، ترجمة عزت النصيرى ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧٠ ، ص ٢١ — ٢٢ .

(٥) الاذاعة بالراديو والتليفزيون ، ص ١٢٢ .

(٦) المرجع السابق ، ص ١٢٣ .

(٧) المرجع السابق ، ص ١٢٦ .

(٨) المرجع السابق ، ص ٩٨ .

الدراما التليفزيونية :

(١) السينما آلة وفن ، ص ٣٧٠ .

(٢) تأليف التمثيلية التليفزيونية ، ص ٣٧ .

(٣) آرثر سوينش ، التأليف للتليفزيون ، ترجمة اسماعيل رسلان ، الدار المصرية للتأليف والنشر ، ١٩٦٦ ، ص ٣٨ .

(٤) تأليف التمثيلية التليفزيونية ، ص ١٧ .

(٥) التأليف للتليفزيون ، ص ٥١ .

(٦) فن الكاتب المسرحى ، ص ٣٤٥ .

(٧) المرجع السابق ، ص ٣٤٦ .

(٨) تأليف التمثيلية التليفزيونية ، ص ٢٠ .

(٩) التأليف للتليفزيون ، ص ٤٦ .

(١٠) فن الكاتب المسرحى ، ص ٣٤٧ .

(١١) كيف نفهم وسائل الاتصا ، ص ٣٥٩ .

(١٢) المرجع السابق ، ص ٣٦٠

(١٣) المرجع السابق ، ص ٣٦٢ .

(١٤) التأليف للتليفزيون ، ص ٤٣ — ٤٤ .

(١٥) جورج لوثر ، دليل التأليف التليفزيونى ، ترجمة عزت النصيرى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٠ ، ص ٣٦ ، ٣٧ ، ٥٨ ، ٦٠ .

المبدع والمتلقى بين الفردية والجماعية :

(١) القصة والمجتمع ، ص ٢٢ — ٢٣ .

(٢) بادى تشايفسكى ، ثلاث تمثيليات للتليفزيون ، ترجمة صلاح عز الدين ، مكتبة مصر ، ١٩٦٠ ، ص ٢٧ .

(٣) الفن والمجتمع عبر التاريخ ، جـ ٢ ، ص ٤٩٨ ، ٤٩٩ .

(٤) الاذاعة بالراديو والتليفزيون ، ص ٩١ — ٩٢ .

(٥) المرجع السابق ، ص ١١١ — ١١٢ .

(٦) التأليف للتليفزيون ، ص ٣٢ .

(٧) ارنست لندجرن ، فن الفيلم ، ترجمة صلاح التهامى ، مؤسسة كامل مهدى ، ١٩٥٨ ، سلسلة الألف كتاب رقم ٢٤٧ ، ص ١٦٤ .

(٨) تأليف التمثيلية التليفزيونية ، ص ٣٨ .

(٩) الاذاعة بالراديو والتليفزيون ، ص ١٠٤ .

(١٠) د. محمد مندور ، الثقافة وأجهزتها ، مركز التربية الاساسية فى العالم العربى ، ١٩٥٨ ، ص ٢١ ، ٢٢ .

(١١) المرجع السابق ، ص ٢٥ .

(١٢) تأليف التمثيلية التليفزيونية ، ص ٣٧ .

(١٣) دليل التأليف التليفزيونى ، ص ١٦ .

(١٤) الثقافة وأجهزتها ، ص ٢٨ .

(١٥) دفاع عن الأدب ، ص ٤٢ .

الكاسيت والفيديو كاسيت :

(١) كيف نفهم وسائل الاتصال ، ١٩٣ — ١٩٤ .

(٢) دليل التأليف التليفزيونى ، ص ٣٢٨ .

لغـــة الحـــوار

بين العامية والفصحى
فى حركات التأليف والنقد فى أدبنا الحديث



المحتوى (٢)

تمهيـــد

تواجه اللغة العربية اليوم عدة قضايا ، بعضها قديم وبعضـــها حديث ، بعضها مما تواجهه كل لغة بحكم انها أشـــبه بالكائن الحى فى تفاعل مستمر مع البيئة التى تمنحها وجودها ومع الزمن الذى يطالبهـا بالتجدد واليقظة وبعضها ينبع من أوضاع خاصة بهـا • فهى من أقدم اللغات الحية ، كما ان كثير من الناطقين بها طالما دافعوا عنها لاعتبارات دينية(١) هذا الى ان تاريخ الشعوب التى تتكلمها - والتى كانت تتكلمها كما حدث فى الاندلس وبلاد الفرس - وجغرافيتهم لها دخل مباشر فى تكييف هذه القضايا ، وتوجيه حلولها المقترحة •

وفى رأينا ان قضـايا تيسير الكتـابة العربية ، وتيسير النحو ، والنزاع بين الفصحى والعامية هى أهم ما تواجهه اللغة العربية اليوم من قضايا وهى قضايا تتصل بعضها ببعض ، بحيث ان حل احداها ييسر الوصول الى حل غيرها • فمشكلة الاعراب مثلا فرع من مشكلة النحو ، كما ان مشكلة اللغة التى يكتب بها الحوار فى مسرحياتنا وقصصنا فرع من مشكلة الفصحى والعامية •

ومشكلة اللغة التى يكتب بها الحوار لم تظهر حدتها الا حين طرق الادب العربى الحديث طريق المسرح ، والقصة بمعناها الغربى ، فهذان القالبان الادبيان يستخدمان الحوار اما مستقلا عن السرد كما فى القصة واما باعتباره وسيلة التعبير الفنى الاساسية كما فى المسرح • ولم يسبق ان استخدم الحوار على هذا النحو الواسع المستقل فى تاريـــخ الادب العربى • وأصبح مثار الاشكال اننا بصدد حديث مكتوب ، فلا هو ظل لغة شفاهية ينتمى الى العامية ، ولا هو ينتمى بكـــامله الى لغة الكتابة الفصحى ، ولهذا تتنازعه اللغتان لاسيما وانا فى بعض الحالات نعود فننطقه ، اى نرده الى أصله الذى ينبع منه ، كمـا فى حـــالات الحوار المســرحى ، والاذاعى والسينمائى ، بل ان الحوار فى مثل هذه الحالات يوضع أصـلا ليقال لا ليقرأ ، ولذلك كانت للجملة المسرحية خصائصـها المحددة بهذه الصفة • ولذلك عنى كبار الكتاب المسرحيين فى العالم بأن

يكون لجملهم المسرحية طابعها الصوتى ، وموسيقاها الخاصة ، وحدودها من الطول أو القصر(٢) ·

هذه هى القضية التى سنعرض لها فى الصـــفحات القليلة التالية متتبعين تاريخها ومختلف المحاولات لمواجهتها فى ادبنا العربى الحديث وجذورها الممتدة الى قضايا أخرى ، والضرورات الفنية التى يستند اليها أصحاب وجهات النظر المختلفة · موضحين ـ من خلال هذا العرض ـ ان القضية ليست من السهولة بحيث نستطيع ان نؤيد وجهة نظر ونعارض أخرى فى كلمات قليلة حماسية أو بقرار يخنق وجهات النظر الأخرى ·

كما اننا نوضح بادىء ذى بدء ان الخلاف الذى نعرض له ليس خلافا بين انصار الفصحى وانصار العامية ، ولا هو حتى خلاف بين انصار الحوار الفصيح والحوار العامى ، بل هو ـ على وجه الدقة خلاف بين انصار الفصحى فى كل مايكتب حتى ولو كان حوارا ، وبين من يجيزون الحوار العامى فى حالات ولا ينتصرون له على وجه الاطلاق ·

الفصـــل الأول

أدباؤنـــا يواجهـــون المشـــكلة

تعرض لهذه المشكلة ـ عمليا وبحكم الضرورة ـ كل من هم بكتابة قصة أو مسرحية ، كما تعرض لها نظريا أكثر المشتغلين بالادب بما فى ذلك كتاب القصة والمسرح كأنما ليوضحوا القضية لانفسهم ولغيرهم ٠

وقد واجه المشكلة لأول مرة فى أدبنا الحديث **مارون النقاش** حين قام بترجمة أول مسرحية الى لغتنا العربية عام ١٨٤٧ وهى مسرحية البخيل لولبير ، فقد حاول ان يصل الى حل قد يدهشنا اليوم ولكنه كان محاولة طبيعية من أديب يتلمس لأول مرة حلا لهذا الاشكال ، فاستخدم أكثر من لغة فى العمل الادبى الواحد ٠ وفى هذا يقول الدكتور محمد يوســـف نجم :

ان معظم اشخاص المسرحية يستخدمون الفصحى فى حديثهم سوى أم ريشا خادم الثعلبى ، التى تصر على التحدث بالعامية اللبنانية ثم غالى عندما يتنكر فى زى أمير تركى ، وكذلك عيسى عندما يلبس ثياب كاتـب مصرى فان اللهجة التى يتحدث بها اولهما هى خليط من محاولة التركى التحدث بالعربية العامية الشائعة فى مصر ٠ واللهجة التى ينطق بهـــا الثانى ، هى العامية المصرية الصرف(١) وقد برر مارون النقاش هذا بقوله :

ان أم ريشا ربما تخفى صفة كلامها واصطلاحها على كل من اطلع على كتابنا هذا من البعيدين عن جوار لبنان ٠ فلهذا وجب تحرير هذا التنبيه لكى نعلم حضرة القارىء بأن لهجة هذا الكلام واصطلاحاته هو مستعمل من الشعب الدون فى بعض ناحيات لبنان ، وبما ان الخادمة المذكورة صار تشخيصها كأنها من أولئك الاشخاص ، فلذلك قد استحسن المؤلف أن يجعل كلامها موافقا لحالها ٠ ولابد أن يستظرف ذلك من عرف

عادة تكلم أولئك الاشخاص ويضحك جدا كلما سمع أم ريشار تتكلم نظيرهم • ومثل ذلك كلام عيسى حينما يتنكر فيتكلم حسب اصطلاح أهل مصر وغالى ونادر كأترالك قليلى المعرفة بالعربى(٢) •

كذلك كما نهج نهجه فرح انطون فى مسرحيته « مصر الجديدة ومصر القديمة » عام ١٩١٣ فقد كتب اجزاء منها بالفصحى وأخرى بالعامية وثالثة سماها المتوسطة وفسر ذلك بأنه لايريد أن يضحى باللغة فى سبيل الحرص على تقليد الطبيعة ولا يريد ان يضحى بتقليد الطبيعة فى سبيل اللغة ولهذا يقول :

اخترت وجها وسطا وما ازعم انه الحل النهائى ، ولكنى رأيته أفضل وجه حتى الآن ، فقد اصطلحت على جعل اشخاص الطبقة العليا فى الرواية يتكلمون الفصحى لأن تربيتهم ومعارفهم وأحوالهم تتيح لهم هذا الحق وجعلت أشخاص الطبقة الدنيا يتكلمون اللغة العامية ولما كان للغة العامية اشارات واصطلاحات وكلمات هى فى بعض المواقف المخصوصة من العذوبة والحلاوة بمكان فقد ابقيت لها هذه المواقف ولكنى اجتثثتها من أصولها اجتثاثا فى المواقف العالية والحوادث الفاجعة التى لاتكسبها الا اللغة الفصحى جمالا ولو وضعت العامية موضعها فيها لمسختها وقلبتها أضحوكة • ثم تشعبت من هذه المشاكلة مشكلة أخرى وهى اننا اذا اصطلحنا على جعل اشخاص الطبقة الدنيا فى الرواية يتكلمون العامية وجب على مخاطبيهم ان يكلموهم بها ، أولا ليتفاهم الفريقان ، وثانيا لكى لايثقل فى سمع السامع الانتقال من العامية الى الفصحى ومن الفصحى الى العامية بين سؤال وجواب •••

ثم تفرعت من هذا الوجه صعوبة أخرى : سيدات فى خدورهن يتحادثن عما صار اليه أمر الرجال ويحتقن ويضطربن ويتآمرن • اية لغة يتكلمن ؟ قد جعلت لهن لغة ثالثة لاهى بالعامية ولا بالفصحى ويمكن تسميتها « الفصحى المخففة والعامية المشرفة » • وبناء على ما تقدم يكون فى الرواية ثلاث لغات : العامية والفصحى والمتوسطة ، وسأرى بعد التمثيل هل اسأت أم احسنت(٣) •

كما وقع ميخائيل نعيمة فى المشكلة نفسها ، حين نشر مسرحيته « الآباء والبنون » عام ١٩١٧ فحلها طريقة مشابهة ، وان كان يعترف بأن هذا الاسلوب لايحل العقدة الاساسية ، فالمسألة لاتزال بحاجة الى اعتناء أكبر رجال اللغة وكتابها(٤) •

اما محمد عثمان جلال فيمثل اتجاها ثانيا يتلخص فى استخدام لغة واحدة فقط هى العامية فى الحوار المسرحى فقط ، بينما يستخدم الحوار بالفصحى فى الحوار القصصى • وقد شرح لجمهوره نظرية استخدام العامية المصرية فى الاداء المسرحى بدلا من الفصحى فى مقدمة كتاب صدر له عام ١٨٩٢ اسمه « الروايات المفيدة فى علم التراجيدة » وهو كتاب يشمل على ثلاث من مآسى راسين هى « استير » « وافيجينيا » « والاسكندر » • فهو يقول فى هذه المقدمة بلغة المقامات التى يتميز بها نثره :

واتبعت اصلها المنظوم ، وجعلت نظمها يفهمه العموم فان اللغة الدارجة انسب لهذا المقام ، واوقع فى النفس عند الخواص والعوام(٥) •

ويعلق الدكتور لويس عوض على هذا الرأى بقوله :

وهذه النظرية بالغة الخطورة فى تاريخنا الادبى ، لان محمد عثمان جلال لم يدع لاستخدام اللغة العامية لسهولة فهمها فحسب ، بل لأنها « انسب » من الفصحى فى التعبير المسرحى كما يقول • ولانها أشد امتلاكا للنفس وتأثيرا منها وامتاعا لها من الفصحى ، وهو لايجد ان للعامية كل هذا الأثر فى نفوس العامية وحدهم بل يذهب الى انها أوقع من الفصحى حتى بين المثقفين(٦) •

وكما استخدم محمد عثمان جلال العامية فى ترجمته لحوار التراجيديا فانه استخدمها ايضا فى حوار الكوميديا عندما قام بترجمة أربع كوميديات لموليير فى كتابه « الاربع روايات من نخب التياترات » وهى « الشيخ متلوف » « والنساء العالمات » « ومدرسة الازواج » « ومدرسة النساء » • اما الحوار القصصى فقد جعله بالفصحى على نحو ما فعل عندما قام بترجمة رواية بول وفرجينى تحت اسم « قبول وورد جنة » بالرغم من أنه اخرج الرواية على حد قوله فى المقدمة « من الطباع الافرنجية ، وجعلته على عوائد الامة العربية » •

وقد نهج يعقوب صنوع نهج محمد عثمان جلال فيما يتعلق بلغة المسرح الهزلى ، حين اعلن انها يجب أن تكون اللغة التى يتحدث بها الناس فى حياتهم اليومية ، واطلق عليها اسم اللغة الاصطلاحية فى مقابل اللغة النحوية وعبر عن هذا الرأى على لسان اثنين من ممثلى فرقته فى

آخر مسرحية الفها قبيل وفاته عام ١٩١٢ ، وهى المسرحية المعروفة باسم « موليير مصر وما يقاسيه » وقد دار حوارها على النحو التالى :

اسطفان : خذ واقرأ جرنال شهير بأسكندرية ، يذم ويطعن التيـــاترات العربية ، لكونها عن أصول النحو خارجة وروایاتها مكتوبة باللغة الدارجة ٠

متـرى : واللى كتب الكلام ده هو مين ، ياهل ترى من ابناء الوطن أو من الاوربيين ٠

اسطفان : ايطاليانى كاتب هذه الاقوال ٠ كما وان ايطاليانى فى ذات الجرنال ٠

متـرى : عرفته ياعم ٠ دا راجل بالهم ٠ دا من رئيسنا جيمس (اى يعقوب) بالغيرة بيموت ، وكلما علينا بيفوت ، ويرانا فى لعبة جديدة بنعيد ، عمره حتى مايقول لنا نهاركم سعيد ٠ بيقول لنا لعب الروايات دى الهلس عار ٠ ما ينبسطو منها لاكبار ولا صغار ٠ فقلنا له ذات يوم وربنا رواياتك البديعة ٠ فجاب لنا قطعة شنيعة ٠ متنا من الضحك لماقريناها ٠ وتانى يوم فى وجهه حدفناها وقال انه كاتبها بالنحو وبالقاف والنون ٠ مثلا نحن يدخلون ٠ ويلبس البنطالون وانتو يشربون ويركسون ويضحكون ٠ وبعد ذلك كلنا ينطلقون ٠

اسطفان : دا راجل مجنون ٠ فلا أحد يعتبر كلامه ٠ ونحن ننجح وهـــو ماينول مرامه ٠

متـرى : احنا نقدر بكلمتين نجاوبه ونسد فمه ، ونخليه يهرب ويستخبى فى حجر أمه الكوميدية تشمل على مايحصل ويتأتى بين الناس ٠

اسطفان : عفارم عليك يامترى كلامك زى الألماس ٠

متـرى : فيا هل ترى العالم فى مخاطباتها تستعمل اللغة النحوية أو اللغة الاصطلاحية ٠

اسطفان : المشايخ واصحاب المعارف والفنون عمرهم مابيكلموا بالقـــاف والنون(١) ٠

ويعقب الدكتور أنور لوقا على هذا الحوار قائلا :

فى هذا المشهد يرد صنوع على خصم له ، هو أكبر الظن محرر صحيفة « مستقبل مصر » Avvenire Egitto التى كانت تصدر فى مصر . وقد هاجم المسرح العربى أكثر من مرة ورمى صاحبه بالابتذال لأنه يستخدم اللغة العامية ولصنوع عليه ردان : رد منطقى ورد جمالى . أنه أولا يعرف الكوميديا بالواقع الذى « يتأتى بين الناس » والناس فى حياتهم الواقعية يتكلمون العامية ولو كانوا من المشايخ والمثقفين . ثم يحاول ان يثبت ان للعامية طاقة جمالية ترشحها لأن تكون لغة أدب كاللغة الفصحى ويقدم على ذلك دليلا مباشرا ، هو هذه المسرحية نفسها . فقد التزم فى كتابتها السجع ـ بل اعاد خلالها تدبيج المقطوعات المختارة من مسرحياته السابقة فى عبارات جديدة مسجوعة ـ لأن النثر الفنى المرصع بمثل قوافى الشعر كان فى عرف أهل العصر المغرمين بالمقامات غاية مايرقى اليه قلم الأديب ، وتلك تجربة طريفة استطاع فيها صنوع بمرونته ان يخضع الالفاظ للمعانى ، أو أن يحتفظ بالحوار بسرعته المعهودة بل لعله افاد من آلية السجع فى التيسير على ذاكرة الممثلين من ناحية ، ومن ناحية أخرى فى صنع الفكاهة ، فالسجع فى نظرنا لغة أقرب للهزل منها للجد(٨) ومن أصحاب هذا الاتجاه محمد تيمور الذى لم يكتب مسرحا فقط ، وانما كتب القصة القصيرة أيضا وقد حل مشكلة الحوار فى كل من النوعين الأدبيين حلا مماثلا لما فعله محمد عثمان جلال ، فالحوار فى مسرحياته بالعامية وفى قصصه بالفصحى . يقول الاستاذ محمود تيمور فى مقدمته للجزء الأول من مجموعة أعمال أخيه محمد تيمور التى نشرت بعنوان « وميض الروح » ١٩٢٢ .

كتب محمد تيمور رواياته الثلاث « عبد الستار افندى » ـ و«الهاوية» و «العصفور فى القفص»ـباللغة المصرية (العامية) لأنه وجدها أكثر انطباقا للحقيقة من اللغة العربية الفصحى . وقد حاول مرة فكتب روايته الأولى (العصفور فى القفص) باللغة العربية ومثلت بهذا الشكل ولكنه اعاد كتابتها باللغة العامية . وكان رأيه فى مشكلة اللغة ان يكتب المؤلف بالعامية اذا كانت الرواية مصرية عصرية (وروايات محمد تيمور كلها من هذا النوع) وبالعربيـة الفصـحى فيما عدا ذلك كتآليف الروايات العربية والمصرية القديمة (كلاسيك) وتعريب الروايات من اللغات الأجنبية وهلم جرا . ونظريته هذه غاية فى الصواب لأن الكاتب (الرياليست) أى المتبع المذهب الواقعى اذا كتب رواية عصرية باللغة الفصحى كان هذا العمل

مخالفا للحقيقة التى ينشدها لأن بغيته من كتابة هذا النوع من الروايات هو عرض مشاهد حقيقية من الحياة المصرية ، عرض أشخاص يتكلمون بلغتهم ويعيشون فى جوهم ، عرض حقائق لاعرض خيال · وقد دل هذا العمل على جرأة تيمور وشجاعته فى الافصاح عن رأيه لأننا لانبالغ اذا قلنا أنه أول من كتب للمسرح الجدى روايات فنية باللغة العامية(٩) ·

وقد عارض القصاص عيسى عبيد محمد تيمور فى هذا الاتجـاه فكتب فى مقدمته لمجموعة قصصه « احسان هانم » التى نشرها عام ١٩٢٢ كتب يقول :

ويجب ان اعترف ان مسألة اللغة التى تكتب بها المحادثات الثنائية قد اجهدت فكرى واتعبتنى كثيرا قبل ان توصلت الى ايجاد حل لها ، واللغة مشكلة عويصة تعترض الكاتب الفنى ، لان الفرق عظيم جدا بين اللغة التى نكتب بها واللغة التى نتكلمها ، فان استعملنا الأولى ظهرت متكلفة متنافرة شاذة بعيدة عن الفن الذى يتطلب المسحة الحقيقية والدقة فى تصـــوير الألوان المجلية وان استعملنا الثانية قضينا على اللغة العربية ، وحكمنا على اخراج النوع القصصى أو الرسمي من آدابنا · ونحن نريد ان يكون هذا النوع من أقوى وأعظم أركان الاداب المصـــــرية كما هو فى البلاد الغربية ····

فكيف نوفق اذن بين لغــة الأشخاص التى يتكلمون بها فى الحياة ، وبين اللغة الادبية الراقية التى يجب ان تدون فى المؤلفات ؟ ونذكر هنـــا للدلالة على عظم هذا المشكل ان صديقنا المأسوف عليه محمد بك تيمور الثورى الفنى ارتأى بعد امعان التفكير وجوب وضع الروايات القصصية المرسحية باللغة العامية ليتسم ادبنا بشخصيتنا المصرية ولتكون الروايات قريبة إلى الفن والحقيقة خالية من التكلف والجمود ·

ونحن مع اعجابنا الشديد بفقيدنا العزيز لايمكننا الموافقة على هذه الفكرة المتطرفة الخطرة · فنحن ممن يتعصبون للغة العربية ولا نرغـب في ان يستقل الادب المصرى عن الادب العربى ولكن يكون فقط للأول صفة خاصة به تميزه عن الثانى ويطلق له حرية التطور والرقى ·

وحتى نوفق بين الفن واللغة ارتأينا ان نكتب المحادثات الثنائيـة بلغة عربية متوسطة خالية من التراكيب اللغوية وقد يتخللها احيانا بعض الفاظ عامية حتى لايظهر عليها شىء من الجمود والتكلف ويطليها بالمسحة

المصرية والالوان المحلية وقد تؤدى كلمة عامية معنى لاتؤديه جملة عربية برمتها . اما اذا كانت المحادثات قصيرة ومقتضبة فيحسن بنا ان ننقلها كما هى كما تصدر من الاشخاص المختلفى الملل والاجناس بالفاظهم العامية وبرطانتهم الاعجمية . ولا نظن انه يقوم من يعترض علينا فان الكتاب الفرنسيين انفسهم الذين يعبدون لغتهم ويحافظون عليها اكثيرا مايوردون فى مؤلفاتهم القيمة التراكيب الاعجمية والفاظ الالمان والانجليز وعامية الفرنسيين حال تكلمهم لغتهم ، ولم نر احدا منهم قام .. يظهر فساد هذه الخطة أو يدعى اهانتها للغة(١٠) .

وهكذا نلاحظ ان معارضة عيسى عبيد لاستخدام العامية فى الحوار قد انتهت بتساهلـــه الى حد الدفاع عن اســـتخدام العامية متى كانت المحادثات قصيرة ومقتضبة ، وهو امر لايمكن ايجاد ضابط له . كما اننا نجد ان العكس قد حدث عند التطبيق بالنسبة لكل من محمد تيمور وعيسى عبيد ، فمحمد تيمور قد التزم الفصحى فى حوار قصصه بينما الحـــوار القصصى عند عيسى عبيد كله بالعامية وهذا يدل على مدى اضطراب الكتاب فى ذلك الوقت فى مسالة لغة الحوار بين النظرية والتطبيق .

وعيسى عبيد يعبر بذلك عن بواكير اتجاه ثالث ، يستخدم الفصحى اساسا لكنه يبيح استخدام بعض الكلمات أو التعبيرات العامية فى الحوار — بل فى السياق نفسه احيانا — متى رأى ضرورة ذلك . وكان رائد هذا الاتجاه هو **حسين هيكل** فى روايته زينب التى نشرها عام ١٩١٤ . فهو الى جانب استخدامه للغة العامية فى حواره القصصى .نراه يستخدم الفاظا وتعبيرات عامية فى السياق نفسه ، فمن الكلمات : لمضة ، وابور ، جلابية ، فايظ ، دوخان بمعنى دوار ... الخ ومن التعبيرات : من وجد وراءه شيئا أووراه شغله أى عاقبة — يساعد أماله وقتها الايام أى انهكتها — تاهو عن باله أى نسيهم — يأخذ الانسان باله أى يتخذ الحيطة — أخــذت بعضها وخرجت ... الخ .

وقد وضح هذا الاتجاه لدى كاتب مثل**ابراهيم عبد القادر المازنى** ، فهو يعلن فى مقدمته لروايته ابراهيم الكاتب قائلا :

وقد تحريت فى الحوار ألقى العامية ما استطعت ما خلا مواضع قليلة رأيت ان العربية تجىء فيها نابية قلقلة .. ومن هنا آثرت للحوار ان يكون باللغة العربية حيثما بدا لى ان ايثارها لا يستكره فى السماع ، وقصرت العامية على مواقف قليلة رأيتها تكون فيها أقوى فى التصوير وأضوأ فى التعبير(١١) .

ويوضح الاستاذ حسن كامل الصيرفى اتجاه المازنى بقوله :

الاستاذ ابراهيم عبد القادر المـــازنى أول من اثبت قدرة العربية الفصحى على احتضان التعبيرات الدراجة وعلى صياغتها بحيث لاتفقد ولا تنتقص جاذبيتها أو يتلاشى سحرها ، أو تبرد حرارتها ، ولعله فى هذه الناحية يكاد ينفرد بهذه الميزة(١٢) ٠

وفى نص آخر نجد ان كل ما يشترطه المازنى هو المحافظة على أوضاع اللغة بغض النظر عما اذا كانت الكلمة مستحدثة أو جاهلية ، فهو يلتزم قواعد الفصحى ولا يلتزم مفرداتها أو تعبيراتها وهو فى هذا يشرح رأيه بقوله :

ليس من الضرورى ان تكون الكلمة جاهلية ليجوز لنا ان نستعملها فان هذا جمود يؤذى اللغة ٠ وكل لغة فى الدنيا تقتبس الفاظا من اللغات الأخرى أو تصنع أو تسك الفاظا جديدة تعبر بها عن حاجاتها الجديدة ولايضيرها ذلك ولايزرى بها أو يفسدها ، بل يزيدها سعة ومرونة وقدرة على الاداء ٠ وليس المهم ان تكون الالفاظ جاهلية أو مستحدثة بل المهـم المحافظة على أوضاع اللغة واحكامها وطريقتها ، فى تأليف الكلام على « معانى النحو » كما يقول الجرجانى ٠ والا فمن الذى يجرؤ ان يدعى ان الجاهليين وضعوا كل لفظ يمكن أن يحتاج اليه العربى فى كل بلد أو كل عصر ٠ بل من الذى يدعى أو يزعم ان لغة ما من اللغات لاتحتاج فى كل عصر من العصور التى تتعاقب عليها ان تهمل الفاظا تستغنى عنها أو تتخذ الفاظا جديدة بحسب ما تقتضيه حياتها الجديدة ومطالب التعبير التى لم تكن لها وجود فيما مضى ٠ ؟

واين فى هذه الدنيا لغة لم تدخل فيها الفاظ ليست فى الأصل من معدنها ؟ وليس فى وسع المتحرجين والمتشددين ان يحولوا دون هذا ، وقد وجد فى كل عصر ناس منهم فما استطاعوا ان يمنعوا اللغة العربية ان تستمد من اللغات الأخرى ، وان يستحدث ابناؤها الفاظا لكل جديد لم يكن لاسلافهم به عهد ٠ وسيظل الحال هكذا ــ ينحدر تيار التجدد ويقف المتشددون والمتحرجون كالصخور ٠ لاتمنع ان يتدفق التيار الذى يدور حولها غير عابىء بها وهى عاجزة حتى عن تعويقه(١٣) ٠

وبينما اطمأن المازنى الى هذا الحل ، نجد ان بعض الادباء بدأ حياته الأدبية بغير ما انتهـــى بهـــا ٠ كالاستاذ **محمود تيمور** ، فارتبط الحوار

بالعامية بشبابه الادبى كما ارتبط الحوار الفصيح بكهولته • وبين المرحلتين مر الاستاذ تيمور بفترة صراع كشفت لنا عن نفسها عندما رأيناه يكتب مسرحياته مرتين مرة بالعامية ومرة بالفصحى •

وبالرغم من ان الاستاذ محمود تيمور قد أعلن فى كتابه (مشكلات اللغة العربية) ان بين العامية والفصحى ستارا مدهوما علينا ان نجلى غشاوته ، وليس من خير الفصحى ان تقوم بينها وبين العامية هذه العزلة الموحشة(١٤) •

الا انه لم يطبق لنا هذا الرأى النظرى فى عمل من اعماله الادبية ، بل ان كتابة مسرحياته مرة بالعامية وأخرى بالفصحى ، كانت تأكيدا لهذه العزلة •

اما **توفيق الحكيم** فان حوار روايته الأولى « عودة الروح » مكتوب بالعامية ، بينما حوار رواياته الاخرى كالرباط المقدس مكتوب بالفصحى بالرغم من ان معظم الشخصيات فى كلتا الروايتين تنتمى الى قطاع الطبقات المتعلمة فى المدينة ، أما مسرحياته فان الفصحى منها تنتمى فى جملتها الى مايسميه توفيق الحكيم بالمسرح الذهنى ، كما ان العامية منها تنتمى فى جملتها الى ما يسميه بمسرح المجتمع •

ثم قام بمحاولة للوصول الى حل وسط فى مسرحيته « الصفقة » بحيث يمكن قراءة حوارها ، بالنطق الفصيح وبالنطق العامى ، بل ان القارىء يستطيع أن يقرأها بحسب النطق الريفى قرائتين فيقلب القاف الى جيم أو يقلب القاف الى همزة(١٥) •

ونجيب محفوظ من الادباء الذين حاولوا كذلك الوصول الى حل وسط ، وهو يعتبر تطورا للاتجاه الثالث الذى وضح على يد المازنى ، فقد انطق شخصياته الفاظا فصحى لكن دلالتها وتركيبها — من حيث تأخير الكلمات وتقديمها — أقرب الى العامية ، فعندما نقرأ هذا الحديث : هربت وحياتك ، غواها رجل فأكل مخها وطار بها(١٦) نجد أننا امام تعبير عامى مصاغ فى الفاظ عربية سليمة •

فنجيب محفوظ ليس من انصار الحوار الفصيح كما يقول أو كما يقال عنه ، بل هو بتعبير ادق ذو حوار فصيح من ناحيتى المفردات والاعراب عامى من ناحيتى تركيب الجملة ودلالات المفردات • ذلك ان اللغة « ليست مجرد مفرداتها ولا مايرد بالمعاجم من الفاظها ، بل ان

نظام الكلمات شرط اساسى من شروطها ، وبكل لغة نظام معين لايصح الاخلال به(١١) ٠

ويبدو ان الكتابة العربية التى لاترسم حركات الاعراب فى أخـــر كلماتها ولا حركات النطق فى صلب هذه الكلمات ، قد أتاح لكتاب امثال نجيب محفوظ وتوفيق الحكيم فى « الصفقة » ان ينجحوا فى كتابة حوار الفاظه تنتمى الى الفصحى في كتابتها ويمكن ان تنتمى الى العامية عند نطقها فنحن حين :

نستمع لرجل نصف عامى ممن يفكون الخط وهو يقرأ لزملاء لـــه الصحيفة اليومية أو يقرأ لهم قصة شعبية دينية ، نرى انه يقرأ الكلمات كما ينطقها ويسمعها فى اللغة العامية(١٨)

وهذه الميزة التى استفاد منها هؤلاء الكتاب يراها البعض عيبا فى كتابتنا يجب ان نتلافاه ، ويعبر عن هذا الرأى الاستاذ محمود تيمـور حين يقول :

أنه من الواجب علينا ان نفكر فى مسألة ضبط الالفاظ تفكيرا جديا عمليا ، لأن الالفاظ غير المضبوطة يختلف فى نطقها القراء ، لأنه يصدق علينا ما قيل من اننا نفهم أولا لكى نقرأ قراءة صحيحة ، على عكس المقصود بالكتابة ، وهو أن نقرأ أولا لكى نفهم الفهم الصحيح(١٩) ٠

ووجود محاولات مثل محاولات توفيق الحكيم ونجيب محفوظ يرجع من ناحية اخرى الى طريقة كتابة العامية نفسها فلو كانت العامية تكتب كما تقرأ لما امكن الوصول الى مثل هذه الحلول ، يقول الدكتور مندور :

عندما امعنت النظر فى طريقة اداء الممثلين لنص توفيق الحكيم فى « الصفقة » وفى النص نفسه ، تبين ان الممثلين قد ادوها باللغة العامية ٠ ٠٠ فضلا عن انه اذا كان الاملاء يلتزم املاء الفصحى ، فهذه ظاهرة عامة عند كتابة العامية التى لم تستقر حتى الآن على طريقة فى املائها الكتابى فكلمة (قال) مثلا تكتب بالقاف ، ومع ذلك تنطق عند احساس القــارىء بأن النص عامى همزة أو جيما ، وهذا مافعله الممثلون ويستطيع القارىء ان يفعله(٢٠) ٠

معنى هذا ان التوفيق بين اللغتين فى مثل هذه المحاولات انما تم على الورق فقط ، نتيجة الاستفادة من النقص الملحوظ فى طريقة كتابة كل من الفصحى والعامية ، أما عند النطق فقد ظلت المشكلة قائمة ٠

ونتيجة لهذا النقص الموجود فى طريقة كتابة كل من الفصحى والعامية نجد ان الشعراء أكثر اضطرارا من كتاب النثر الى ان ينظموا اما بالعامية واما بالفصحى ، ذلك لأن الكلام الفصيح غير المنظوم يمكن ان يقرأه القارىء معربا أو غير معرب ، وهو مالا يمكن تحقيقه ، فى حالة الشعر ، حيث يكون الاعراب - وبمعنى آخر طريقة النطق - جزء اساسى فى موسيقى الشعر ونتيجة لذلك فان كتاب النثر قد عوضوا هذا النقص الموجود فى كتابتنا العربية بوسائل اخرى ، يقول الدكتور شكرى عياد :

ولعل أهم تطور جرى على أسلوب الكتابة فى العصر الحديث هو بساطة التركيب التى نشأت تلقائيا فيما يبدو حين قدر الكتاب فى قرائهم الا يضبطوا أواخر الكلمات فقصرت الجمل وخلت من التقديم والتأخير وسهل الربط بينها ، واستعملت علامات الترقيم التى تشير الى الوقفات الطبيعية بين الكلام لتساعد على وضوح المعنى ، ومن المحقق ان القارىء الذى يقرأ النثر الادبى غير معرب لابد ان يفوته جانب كبير من موسيقاه ، ولكن الجانب الاكبر من فن الكاتب لن يفوته(٢١) .

والاستاذ على أحمد باكثير له رأى فى الحوار المسرحى قريب مما يطبقه نجيب محفوظ فى حواره القصصى ، فهو يرى ان نأخذ من الفصحى مفرداتها واعرابها ومن العامية اسلوبها ومنطقها وبلاغتها من حيث التقديم والتأخير وسائر خصائصها الحية المرنة .

وبذلك تكون عندنا لغة جديدة تعكس واقعا ولا تنفصل عن الفصحى ، لغة حية متطورة تحفل بالالوان والظلال الخاصة بكل بلد عربى على حدة ، ولكنها مفهومة لجميع الشعوب العربية ولقراء العربية فى كل مكان .

ولعل أصدق مثال لذلك فى القديم مانجده من شعر البهاء زهير من روح الدارجة المصرية فى عصره ، ومع ذلك فهو فصيح جار على قواعد الآدب(٢٢) .

ويستشهد على استخدامه هذا اللون من الحوار بنماذج له من مسرحية « مسمار جحا » « والدنيا فوضى » .

ومع ذلك فاننا نعتقد ان الاستاذ باكثر قد طبق هذا الرأى فى كثير من التحفظ فى معظم ما كتب من مسرحيات حتى ماكان منها فكاهيا . ويشاركنا فى هذا الرأى بعض النقاد ، مثال ذلك تلك الملاحظة التى ابداها الناقد فؤاد دواره على لغة الحوار فى مسرحية « قطط وفيران » آخر مسرحيات باكثير فهو يقول :

والحق أن لغة الحوار فى هذه المسرحية تمثل مشكلة جوهرية ، فباكثير يصر على كتابة كل مسرحياته باللغة الفصحى حتى ولو كانت « فكاهية اجتماعية » وتكون النتيجة ان نجد زوجا ثائر النفس فى حالة قريبة من الهيستيرية يقول « صرت احاسبها هذا الحساب العسير على النفير والقطمير » أو يخاطب زوجته وهو فى حالة ثورة صاخبة قائلا « رمتنى بدائها وانسلت كما يقول المثل » ويستشهد فى حديثه بابيات من عيون شعر الحكم ، ولايكفى فى تبرير ذلك ان يقول عنه صديقه رمزى انه مغرم بكتب الادب فالناس الاحياء لايتحدثون فى لحظات انفعالهم بمثل هذه اللغة الرصينة ، ولايستشهدون بابيات الشعر واحاديث الرسول ، وخاصة اذا كانوا ابطالا فى مسرحيات فكاهية اجتماعية تصور حياتنا المعاصرة ٠

على ان الانصاف يقتضينى ان اسجل لكاتب محاولته الواضحة لتبسيط اللغة الفصحى فى هذه المسرحية وتقريبها ــ الى حد ما ــ من لغة الحديث ، بل استطيع ان أقول ان ثمة كلمات وتعبيرات عامية عديدة قد تسللت الى حوار المسرحية ربما دون قصد من المؤلف(٢٣) ٠

ولعل الناقد لم يطلع على كتاب باكثير « فن المسرحية من خلال تجاربى » والا لادرك ان هذه الكلمات والتعبيرات العامية لم تتسلل الى حوار المسرحية دون قصد من المؤلف ٠

هذا وأحيانا نجد قصاصين يدلون برأى فى لغة الحوار ، ثم يخالفون ما يرون عندما يكتبون اعمالهم الأدبية ، ولست أرى فى هذا تناقضا من الكاتب بل هو انعكاس لحدة هذه المشكلة وتذبذب الآراء بشأنها ٠ فلست أذكر انى قرأت للاستاذ **عبد الحميد جودة السحار** حوارا بالعامية (فى غير روايته أم العروسة) ومع ذلك فقد قرأت له حديثا ادلى به الى احدى الصحف الايطالية عن الأدب المصرى المعاصر عاب فيه على محمود تيمور أنه :

كان يكتب بالعامية ، ولعل خير اقاصيصه ما كتبه بها ولكنه رنا الى عضوية مجمع فؤاد الأول للغة العربية فكتب بالفصحى ، ورصع اسلوبه بالفاظ ترضى المجمعيين وتقف كالاحجار فى طريق الاسلوب المتدفق ، وقد نجح فى غرضه ، اكسب عضوية المجتمع وخسر اسلوبه(٢٤) ٠

ومن هؤلاء ايضا الاستاذ **يحيى حقى** الذى نراه ــ بعكس الاستاذ السحار دائم التصريح بانه من انصار الفصحى ، ثم نجده يستخدم

الالفاظ العامية فى السياق نفسه ، مشاركا بذلك أصحاب الاتجاه الثالث الذى سبقت الاشارة اليهم · وقد احس هو نفسه بهذا التعارض ، فاشار اليه فى مقدمته لمجموعته القصصية « عنتر وجولييت » محاولا ان يبرر موقفه فلم يزده الا تأكيدا · فقد بدأ بقوله أنه يؤمن بأن الاداة الفنية الوحيدة هى اللغة الفصحى ، ثم حدد شروطا للاستعانة « ببعض الالفاظ العامية · ما نكاد ننتهى من قراءتها حتى نجد انه اقنعنا بأن اللغة الفصحى ليست هى الاداة الفنية الوحيدة ، ولو أنه قال الاداة الاساسية لربما كان أكثر دقة ·

ومثل هذه المواقف تذكرنا بموقف الرجال فى عصور عدم الاستقرار الاجتماعى حين نجد الرجل يدافع عن حقوق المرأة وحرياتها بلسانه ، وربما بقلمه ، فاذا وصل الأمر الى التطبيق العملى على أهل بيته اتخذ موقف المعارض لما يدافع عنه ·

وقد استهوى هذا الاتجاه الثالث كثيرا من الادباء الشبان ، لاسيما كتاب القصة القصيرة ، حتى تطرف بعضهم فى استخدام الالفاظ والتراكيب العامية لغير ضرورة فنية بحيث أصبح اسلوبهم أقرب الى الركاكة · لكن اقلية منهم نجحت فى استخدامه كاداة فنية للتعبير ، نذكر على سبيل المثال منهم الدكتور شكرى عياد ، فى مجموعته القصصية « ميلاد جديد » الذى قال عنه ناقد مثل الدكتور لويس عوض أنه :

لايتردد فى استخدام لغة الكلام فى حواره رغم سلامة عربيته ولا يتردد فى تطعيم الفصحى بمألوف التراكيب والتعابير والالفاظ العامى منها والعربى دون ان يؤثر ذلك فى اناقة لغته على غرار ما يفعل يحيى حقى فيقول «المصيبة ان هذا كله ··» و «كيف امكن توسيخ المنطقة» وحدثك عن العرضحال والمشوار والمريلة والمعلم الكبير ونكش الدولاب فى سياق العرض القصصى الفصيح ببساطة ورشاقة فلا تجس أن هذا يغض من سلامة الفصحى ، واذا بهذه الالفاظ والتركيب وكأنها جزء من تراثنا اللغوى الفصيح(٢٥) ·

وهكذا نستطيع ان نميز ثلاثة اتجاهات أو محاولات رئيسية قام بها أدباؤنا المحدثون لحل مشكلة لغة الحوار ·

المحاولة الأولى هى استخدام أكثر من لغة فى العمل الفنى الواحد طبقا لشخصيات المتحدثين وطبقتهم الاجتماعية ، ويمثل هذه المحاولة مارون نقاش ، وفرح انطون ، وميخائيل نعيمه فى بعض مسرحياتهم ·

المحاولة الثانية هى استخدام العامية فى الحوار المسرحى بينما قد يختلف الموقف بازاء الحوار القصصى ، وعلى رأس الداعين الى هذه المحاولة محمد عثمان جلال ويعقوب صنوع ومحمد تيمور ٠

المحاولة الثالثة تتخلص فى استخدام الفصحى اساسا مع اباحة استخدام بعض الكلمات أو التعبيرات أو التراكيب العامية فى الحوار ـ بل فى السياق نفسه احيانا ـ متى كان ذلك لضرورة فنية ٠ وقد مهد لهذا الاتجاه فى الحوار عيسى عبيد كما كان هيكل رائده فى لغة السرد فى روايته زينب (فقد كان حوارها عاميا) ثم ظهر بصورة أوضح فى السرد والحوار معا لدى المازنى ويحيى حقى وغيرهما ٠ وتعتبر لغة الحوار لدى نجيب محفوظ وفى بعض مسرحيات باكثير وصفقة توفيق الحكيم تطورا لهذه المحاولة ٠ وهى محاولة تتسم بوجه عام بمحاولة الوصول الى لغة وسطى ليست هى الفصحى المتشددة ولا هى العامية الخالصة ، بل تأخذ من هذه بعض خصائصها ومن تلك البعض الآخر ٠

الى جانب هذه المحاولات نجد ان هناك من التزم بالفصحى أو العامية فى حوار اعماله الادبية كلها بصرف النظر عن شخصياته ، بينما نجد البعض الآخر لايلتزم لونا واحدا من الحوار فى اعماله الأدبية كلها ، بل يلائم بين حواره وشخصياته فى كل عمل ادبى على حدة على نحو مايفعل يوسف السباعى واحسان عبد القدوس وأمين يوسف غراب وكثيرون غيرهم ٠

الفصل الثانى

قضية الازدواج اللغوى

ليس هناك اذن خلاف على قضية أدبية مثل الخلاف على قضية الحوار ، وهى فى الواقع ليست الا فرعا من مشكلة أعم هى مشكلة تعدد لهجات اللغة الواحدة • وكان العرب الاقدمون قد تنبهوا اليها ، كالخليل بن أحمد الذى حاول فى القرن الثانى الهجرى ان يصل الى حل

وسط حين حدد حدود البلاغة بقوله : ركن البلاغة اللفظ ، وهو ثلاثة أنواع : نوع لا تفهمه العامة ولا تتكلم به ، ونوع تفهمه العامة وتتكلم به ، ونوع تفهمه العامة ولا تتكلم به •

المشكلة اذن ليست جديدة ، بل وجدت بذرتها منذ وجدت الكتابة • فالافضل فى اللغة أنها وسيلة التخاطب والتفاهم الشفاهى بين الناس • وهى — حتى فى هذه المرحلة — تكون متعددة اللهجات ، على نحو ماترى اليوم من تعدد لهجات الناطقين بالعربية ، وعلى نحو ما كان الوضع فى شبه الجزيرة العربية قبل الاسلام • وباختراع الكتابة يتاح لاحدى هذه اللهجات ان تصبح لغة للكتابة ، وذلك لعوامل مختلفة أهمها أن يكون الناطقون بهذه اللهجة أكثر حضارة أو أكثر سيطرة أو أكثر عددا من الناطقين باللهجات الاخرى لتلك اللغة — لهذا فليست لهجاتنا العامية الحاضرة وليدة فساد طرأ على اللغة الفصحى كما قد يتبادر الى الذهن ، بل هى تطور للهجات عربية أخرى كانت موجوده جنبا الى جنب مع اللهجة التى قدر لها ان تصبح الفصحى فيما بعد(١) فعلاقة الفصحى بالعامية علاقة أخوة أكثر مما هى علاقة أمومه •

يقول الدكتور ابراهيم انيس :

ربما كان السر فى تباين هذه اللهجات الحديثة أنها أولا انحدرت من لهجات عربية قديمة متباينة • فلم تكن القبائل التى نزحت الى هذه البيئات ذات لهجة واحدة ، بل لقد وفدت اليها فى عهود الغزو الاسلامى وبعده ،

ومعها لهجاتها المختلفة · واقامت بها وكل منها يحتفظ بخصائصه ومميزاته فى لهجات التخاطب التى تأثر بها أهل البلاد المفتوحة ، وبدأوا يحذون حذوها فى لهجات كلامهم وتخاطبهم · هذا رغم ان تلك القبائل قد احتفظت جميعها باللغة النموذجية لغة الاداب والدين التى نزل بها القرآن(٢) ·

ولما كان من طبيعة الكتابة ان تجمد اللغة فتجعلها أقل تغيرا وأكثر ثباتا ، فان المسافة التى ماتنفك تتسع بينها وبين لغة الحديث ، تخلق مايعرف بازدواجية اللغة · يقول المازنى :

اللغة لغتان ، واحدة تستقر وتثبت على صورة فلا يلحقها التغيير الا فى النادر والا فيما يمس الاصول ، وهذه هى التى تكتب ولها آداب ، وأخرى هى اللهجات ، أى لغات الكلام ، وهذه دائمة التغير ، ولاثبات لها على حال ، لأنها لم ترزق مايفيدها الضبط ويصدها عن التبدل والتحول المستمرين · واللهجات أسبق من اللغات الثانية أو لغات الكتابة والآداب(٣) ·

وملاحظتنا على رأى المازنى ان الازدواج اللغوى ليس معناه وجود لغتين فقط احداهما للكتابة وأخرى للحديث ، بل معناه وجود لغة للكتابة الى جانب عدة لهجات للحديث · كذلك لاتحتكر لغات الكتابة المحاولات الأدبية للشعوب التى تستخدمها ، فان لغات الحديث لها أيضا اشعارها وقصصها فيما يعرف بالأدب الشعبى ، ويحل الحفظ والالقاء مكان التدوين والقراءة للابقاء على هذا الأدب الشعبى ·

وليس أدل على معنى الازدواج اللغوى كما شرحناه ، ان المازنى يمضى فيقول :

وليست لغة الكتابة والادب الا احدى اللهجات ، وما كانت لغتنا العربية الا واحدة من لهجات العرب فى الجاهلية وقد كتب لها السيادة وقسم لها الاستعلاء ، قبل الاسلام بقليل ، ثم ثبت لها ذلك بنزول القرآن الكريم بها ، فاندمجت فيها اللهجات الاخرى ، ولولا القرآن ما عجزت اللهجات اخرى عن الحياة ، ولكان من الممكن – اذا ساعفت احداها الاحوال – ان تفيد قوة تسترد بها مكانتها(٤) ·

وعندما كانت الكتابة على نطاق أضيق ، والأمية على نطاق أوسع ، كانت الغلبة دائما للغة الحديث فما تلبث لغة الكتابة ان تتخلى عن شكلها القديم ، لتصبح لغة الحديث بدورها لغة للكتابة ، وذلك على نحو ماحدث

فى فرنسا وايطاليا ورومانيا واسبانيا والبرتغال أيام كانت لغة الكتابة فيها هى اللاتينية ٠

فى تلك الحالات كانت لغة الكتابة هى لغة السادة ، وكانت العامية هى لغة الشعوب بما فى ذلك شعب روما نفسها التى كانت لها السيادة على تلك الشعوب ، وكان هذا امرا منطقيا حيث لايتاح التعليم ــ وما يتضمنه التعليم من قراءة وما يستتبعه من تأليف ــ الا للسادة القادرين ٠ لهذا فان تحول لغات هذه الشعوب من لغات للحديث الى لغات مكتوبة صاحب نمو الحركة القومية فيها ٠

اما اليوم فبسبب انتشار التعليم واتساع نطاق الكلمة المكتوبة ، لاسيما عن طريق الصحف والكتب ، ولسهولة المواصلات واختلاط الهيئات التى تتكلم لغة واحدة بحيث لامجال لعزلتها عن بعضها البعض ، فان لغات الكتابة أصبحت أكثر مقاومة وأقدر على البقاء ٠ فالفرد العادى يستخدمها اليوم فى حياته بقدر مايستخدم لغة الحديث تقريبا ٠

وهكذا لم تعد هناك لغة يستأثر بها السادة ولغة يستأثر بها الشعب وساعد على ذلك اتجاه الشعوب نحو الأخذ بالنظم الاشتراكية مما يذيب الفوارق بين الطبقات وما يترتب على ذلك من تحطيم للحواجز بين اللهجات التى تستأثر بها كل طبقة ٠

وقد أدى الازدواج اللغوى الى اختلاف الوسيلة التى يتم بها تلقين وتلقى كل من اللغتين ، فاللغة العامية يتلقاها الطفل شفاها من الاشخاص الذين يعيشون فى بيئته ، أما الفصحى فلابد ــ فى اية لغة فى العالم ــ من تعلمها وبذل الجهد فى دراستها ٠

لهذا اذا احتاجت لغة ما الى تعلم ــ كما حدث بالنسبة للغة العربية فى النصف الثانى من القرن الثالث الهجرى ــ فمعنى ذلك انها لم تعد لغة الحديث بل أصبحت لغة فصحى وأن هناك لغة عامية تقابلها ٠

والحالة الانفعالية للمتحدث تختلف بالضرورة عن الحالة الانفعالية بالنسبة لمن يكتب ، فالمتحدث يكون أكثر انفعالا وتغيرا بعكس من ينصرف الى الكتابة ، فانه يكون أكثر هدوءا واستقرارا ٠ فلغة الحياة اليومية تطفو على سطح الوجدان ، انها دائما لغة فجائية انفعالية ، لا يتيسر لها وقت ولا فراغ لاعمال الروية ، فهى لغة الاشارات البسيطة اما لغة الكتابة فهى لغة العقل ، لغة الروابط والعلامات النحوية ، لأن لدى كاتبها من الوقت ما ينفعه فى الامعان والاعداد ٠

ولغة الحديث لاتعتمد على الكلمات فقط ، بل ان التنغيم أو تغيير الصوت أو سرعة الحديث أو الشدة التى يركزها المتكلم على هذه الكلمة أو تلك أو الاشارة التى تصحب الكلام تشترك مع الكلمات فى عملية التعبير لهذا فقد يستفهم المتحدث مثلا بغير استخدام اداة استفهام ، بينما لاتعتمد لغة الكتابة الاعلى الكلمات ونظامها النحوى المتفق عليه ، وهدفه أن يعوض بعضا مما فقدته اللغة من حيوية الحديث ٠

يقول ج فندريس فى كتابه « اللغة »

بقدر ماتستخدم اللغة المكتوبة نظام التبعية تمارس لغة الكلام نظام الالصاق ٠ فالمتكلم لايستعمل الروابط النحوية التى تحصر الفكرة وتطبع الجملة بطابع القضية المنطقية الضيق ، ولغة الكلام مرنة خفيفة الحركة تدل على صلة الجمل بعضها ببعض باشارات بسيطة مختصرة(٤) ٠٠٠ ٠٠٠فتارة ترانا نقذف قبل الجملة بكلمة أو يقسم من جملة ، مع استئنافه بعد ذلك بواسطة عنصر صرفى أداة كان أو ضميرا ، وتارة ندفع له الى نهاية الجملة منعزلا عن السياق مع الاعلان عنه مقدما فى بقية الجملة ، واخيرا قد يكون ذلك بفصم ارتباط الجملة بغتة وجعل نصفها التالى يسير على خطة جديدة لاصلة بينها وبين النصف الأول(٥) ٠

كذلك من وسائل اللغة الانفعالية التكرار(٦) وتزويد جملها بعدد كبير من الكلمات التى تبدو وكأنها حشو بين الكلمات المعبرة ، ولعل وظيفتها الرئيسية اعطاء الفرصة للمتحدث لاعداد الجملة التالية قبل ان ينطقها أو للاطمئنان الى انتباه السامع أو فهمه كأن يقول : مفهوم أو وبعدين أو مش كدة ؟

هذه الطرق المختلفة الشائعة فى لغة الكلام كثيرا ما استعارتها لغة الكتابة كلما اقتضى الأمر احداث تأثير(١) ويميل بعض علماء اللغة الذين هم علماء نفس فى الوقت ذاته الى الاعتقاد بأن اللغة الانفعالية تسبق اللغة العقلية دائما عند الطفل(٨) ٠

وبينما تلهى لغة الحديث ما يطرأ على الحياة اليومية من جديد ، تلبى لغة الكتابة حاجة الانسان الى كلمات جديدة يواجه بها اتساع نطاق تأملاته وفلسفاته ٠

ويقول محمود تيمور :

لغة الكلام تمد لغة الكتابة بالفاظ حية تسرى فى أساليبها دما جديدا ،

ولغة الكتابة تدفع الى لغة الكلام عبارات شريفة وكلمات منتقاة لاغناء عن استعمالها فى محيط الحياة(٩) ٠

وهذه التفرقة بين مجال استخدام كل من اللغتين ربما فسرت لنا لماذا كان حوار الملهاة أسبق تناولا عن الفصحى وأسرع الى العامية من حوار المأساة ، كما كان من قبل أسبق تنازلا عن الشعر وأسرع الى النثر وذلك لأن الملهاه أقرب الى الحياة والواقعية ٠

لهذا يرى البعض ان هذه الازدواجية ظاهرة طبيعية فى كل لغات العالم ويعبر عن هؤلاء كمال يوسف الحاج استاذ الفلسفة بالجامعة اللبنانية حين يقول :

فى اكل لغة بشرية لسان عامى ، ولسان فصيح ٠ ازدواجية اللغة هى ذاتها امتداد لازدواجية الفكر وهى العقل والحس ، فالعامية تعبر عن لغة الحس المفككة المفاصل والفصحى تعبر عن لغة العقل المرتبطة المفاصل(١٠)

والشعوب البدائية هى وحدها التى لاتعانى من ازدواج اللغة لأن المسافة بين الحس والعقل تضيق لديها ٠ فالشعوب الخالية من آداب عالية ، ومن نظريات الهيه ، هى وحدها لغة لا ازدواجية فيها ٠ أما الأمم المتحضرة فهى لاتكتب كما تحكى ولا تحكى كما تكتب(١١) ٠

كما يؤيد الاستاذ العقاد هذا الرأى فيقول :

ونحسب ان الزمن اكله سينقضى دون ان يجتمع الناس على لهجة واحدة فى اللغة الواحدة ٠ يكتب بها العالم والفيلسوف والأديب ، ويتكلم بها البائع والشارى والمتحدث والسامر فى البيوت والاسواق ٠ وشأن اللغة فى هذا كشأن كل حالة تعرض للبيئة الاجتماعية ٠ فهناك تفرقة دائمة بين الحالات التى يحتفل فيها المرء بكسائه ومسكنه وطعامه ، وبين الحالات التى يترسل فيها على غير كلفه ٠٠٠ لابد من لغة للعلم والأدب ، ولغة للسوق والمعيشة اليومية فى كل لسان(١٢) ٠

ولكن آخرين يخشون ان تؤدى ازدواجية اللغة الى ازدواجية نفسية، كما عبر عن ذلك الاستاذ فؤاد افرام البستانى ، عندما أعلن فى أسبوع أدباء العرب عام ١٩٥٤ ان هذه الازدواجية ٠

قد تؤدى الى ازدواجية نفسية فى النشىء أولا ثم سائر الجمهور ٠ ازدواجية بين حياتنا الواقعية الصميمة والحياة الخيالية المستمدة من

أحلام القراءات ومغامرات الافلام السينمائية ، مما يؤدى الى ازدواج شخصيتنا الاجتماعية(١٣)

كما يعبر الاستاذ أمين الخولى عن هذا الرأى حين يقول ان هذه الازدواجية تجعل الأمة العربية ٠

تحيا وتشعر وتتعامل وتتواصـــل بلغة يومية مرنة نامية متطورة مطاوعة ٠٠ ثم هى تتعلم وتتدين وتحكم بلغة مكتوبة محدودة غير نامية ٠٠ لاتطوع بها الالسنة ٠٠٠ وتتعثر فيها الأقلام ٠ وهذا الازدواج اللغوى القهرى يصدع وحدتها الاجتماعية ٠٠٠ ويفرقها طبقات ثقافية وعقلية(١٤)

لهذا يرى البعض حل الاشكال عن طريق الوصول الى لغة واحدة ٠ وقد عبر عن هذا الرأى الاستاذ أحمد لطفى السيد حين قال :

« نريد ان نرفع العامية الى الاستعمال الكتابى ، ونزل بالضرورى من اللغة المكتوبة الى ميدان التخاطب والتعامل ، فلا تكون النتيجة الا اننا نكتب الكتاب مفهوما ، ونتحدث الاحاديث عربية صميمة(١٥)

كما يطالب سلامة موسى بمثل هذه اللغة فيقول :

اللغة الحية تتفاعل مع المجتمع فتنحط بانحطاطة وترتقى بارتقائه ،

أى انها تتطور ٠ وهى حين تتطور ينشأ بينها وبين المجتمع اتصـــال فسيولوجى ووظائف عضوية كما بين اليد والذهن كلاهما يخدم الآخـر وينتفع به ٠

ولهذا السبب يجب الا يكون للمجتمع لغتان احداهمـا كلامية أى عامية والاخرى مكتوبة أى فصحى ، كما هى حالنا الآن فى مصر وسائر الاقطار العربية ، لأن نتيجة هذه الحال ان اللغة المكتوبة تنفصـــل عن المجتمع فتصبح كأنها لغة الكهان التى لا تتلى الا فى المعـــابد ، وينقطع الاتصال الفسيولوجـــى بينها وبين المجتمع فلا تتطور ٠ ولهذا يجب أن تكون غايتنا توحيد لغتى الكلام والكتابة ٠ فنأخذ من العامية للكتابة أكثر مانستطيع ونأخذ من الفصحى للكلام أكثر مانستطيع حتى نصـــل الى توحيدها ٠٠٠٠ ان المسرح مثلا لم يرتق لأننا لم نستطع تأليف الحوار باللغة الفصحى من أشخاص الدرامة ٠ لأن الكلمة الفصحى ليســـت « جوية » اى انها لاتنقل اليها جو الحديث ٠ لأننا الفنا ان يكون الحديث باللغة العامية ، فترجمته الى اللغة الفصحى يصدمنا ويشعرنا بأن هذه الكلمة ليست فى مكانها ، اى ليست فى جدها الاجتماعى(١٦)

كما عبر عن الفكرة نفسها أحمد بهاء الدين فى مقدمته لمجموعة « مساء الخير » ياجدعان « لبدر نشأت ، حين قال ٠

« لايمكن ان نظل نكتب القصة الواحدة بلغتين ، لغة للحوار ، ولغة للسياق ، انما المؤكد المحتوم اننا سنسير نحو لغة واحدة موحدة ٠ ليست هى اللغة الفصحى القديمة التىنرى عجزها عن ان ترضى ذوقنا ومشاعرنا وليست هى لغة عامية بلا قواعد لأنه لاتوجد فى اللغات كلها لغات أدبية بلا قواعد ، انما هى لغة مطعمة من الاثنين٠

فلغة الكتابة ـ كلغة الحديث ـ لغة متطورة ايضا ، الا ان تطورها أكثر بطئا ، يقول الدكتور تمام حسان :

« فاللغة العربية المشتركة المعاصرة ليست لغة الشعر الجاهلى ، وليست لغة القرآن والحديث وانما هى لغة تشـــترك مع هاتين فى نواح وتختلف عنهما فى نواح اخرى مهمة ٠ انها مرحلة من مراحل تطور اللغة العربية تمتاز بخصائص معينة فى حياتهـــا ٠ كلتا اللغتين لغة أدب ، وكلتاهما تجمع العرب على أداة تعبيرية واحدة ، ثم كلتاهما تحيا جنبا الى جنب مع لهجات محلية مختلفة ٠٠٠ ولكن الفصحى القديمة انتهت بسنة التطور ، والفصحى الحديثة تحيا بهذه السنة نفسها(١٧)



الفصل الثالث

لغة الحوار والاعتبارات القومية

من الطريف ان كلا من ينتصرون للحوار الفصيح ومن يجيزون الحوار العامى يستخدمون احيانا الحجج نفسها لتأييد وجهة نظرهم ٠ وفى مقدمة هذه الحجج اليوم علاقة اللغة المستخدمة بقضية الوحدة العربية ٠

فأنصار الفصحى يرون ان الاستعمار الذى جثم على الدول العربية زمنا طويلا كان همه القضاء على الفصحى لتمزيق شمل العرب ، وان تشجيع اللهجات المحلية ان هو الا تشجيع للحركات الانفصالية ، وان العربية الفصحى احدى مقومات القومية العربية واذا تسامحنا فى اباحة الحوار بالعامية ، فقد يمتد هذا التسامح الى السرد نفسه ٠ فالعامية ليست الا تركة مما ورثناه من عهود الاستعمار والانحطاط والتمزق(١) ٠

يقول الدكتور عمر فروخ :

ان الدول المستعمرة فى العصر الحديث استغلت نفرا من العرب فى الاقطار العربية المختلفة ، وبوسائل مختلفة ، ليدعوا الى تدوين اللهجات العربية بالحرف العربى آنا وبالحرف اللاتينى آونة ٠ ولقد استجاب هذا النفر الى تلك الاستعمارية عن طيب قلب أو بدافع من مصلحة طمعا بمال فى الأكثر أو بدافع آخر لست الآن فى سبيل تحليل بواعثه وعوامله،فشنوها حربا لا هوادة فيها على اللغة العربية تحت ستار تسهيل اللغة مرة ، والحفاظ على الآداب الشعبية مرة أخرى ، وتحت ستار التمشى مع التقدم فى الحياة ، لأن اللغة كائن حى يجب ان يتطور ويتقدم(٢) ٠

كما يقول الاستاذ نجيب محفوظ :

اللغة العامية حركة رجعية ، والعربية حركة تقدمية ، فاللغة العامية انحسار وتضييق وانطواء على الذات لايناسب العصر الحديث الذى ينزع للتوسع والتكتل والانتشار الانسانى(٣) ٠

وفى الوقت نفسه يرى الفريق المعارض ان الاستعمار ماكان يشجع دراسة الفولكلور ــ ومن بينه لهجاتنا المحلية ــ لأن التنبيه اليه ان هو الا تنبيه الى مقومات الشخصية الوطنية وما أولاه الاستعمار من عناية بهذا الجانب كان من اهدافه الاساسية فهم عقليتنا حتى يعرف كيف يستعمرنا ٠ ولهذا فان الاهتمام بأدبنا الشعبى سار جنبا الى جنب مع حركات الاستقلال الأخيرة فى العالم العربى ٠ فالاستعمار لم يكن يهدم الفصحى لحساب العامية بل كان يهدم اللغتين لحساب لغته هو ٠

هذا الى أن ملاحمنا وسيرنا الشعبية التى رويت ودونت بغير الفصحى ــ وان لم تبتعد عنها كثيرا ــ كانت من أهم الأنواع الأدبية التى عبرت عن الوحدة العربية ، حيث يتحرك البطل من بلد عربى الى آخر لاتقف امامه حدود ، فهو فى بلده مادام نطق اهلها عربيا ، بل ان كثيرا منها عبر عن وحدة النضال الشعبى ضد الغزو الاجنبى ، كما نجد فى سيرة الظاهر بيبرس على سبيل المثال ٠

واكما يقول الدكتور مندور :

ولما كان التراث الفصيح القديم لم يعرف فن المسرحية الذى يعرض قطاعات من الحياة يتنفس فيها الشعب ويسخر من محنه وآلامه أو يجسد مآسيه ، فقد رأينا أدباء الشعب المعروفين والمجهولين يكتبون للفنون الشعبية القريبة الشبه بفن المسرح مثل « الاراجوز » و « خيال الظل » الذى كانت المسرحيات التى تؤلف له تسمى « بالبابات » وقد وصلتنا فعلا عدة بابات من بابات خيال الظل التى كتبها فى عصر الظاهر بيبرس الكاتب الشعبى محمد بن دانيال ، وهى مكتوبة طبعا باللغة العامية ٠ ومعنى ذلك ان الشعب قد كتب أدبه الخاص بلغة حياته وهى العامية دون ان يفقده ذلك احساسه بقوميته العربية أو تمسكه بدينه الاسلامى أو معرفته بلغة القرآن(٤)

وتداول اللهجات العربية المختلفة من شأنه زيادة الاحتكاك بينهما مما يؤدى الى زيادة التفاهم الشخصى بين المتحدثين بهذه اللغات وتقاربهم ، والى تطعيم اللغة بما يكفل لها التجدد ٠

ويعبر عن هذا الرأى أديب عراقى من اكربلاء هو الأستاذ عبد الله الخطيب اذ يقول :

واحسن مثل لذلك فهم اللغة العامية المصرية فى البلاد العربية التى انتشرت فيها الثقافة الشعبية المصرية ٠ ونحن نعلم أن اللغة العامية المصرية انتصرت فى عدة مجالات حيوية ومهمة ، انتصرت فى المسرح والسينما

بشكل واسع وكذلك فى الغناء .. والآن تسجل انتصارا آخر فى الخطب السياسية المهمة ، وبعد ان انتشرت الافلام المصرية فى العراق وانتشرت الأغانى ، رأينا بعد مدة قصيرة ان أفراد مختلف الطبقات فى العراق تفهم الفيلم المصرى بصورة جيدة ، وتفهم النكتة المصرية بالرغم من تفاوت اللهجة المصرية عن اللهجة العراقية .

ولو كان للعراق أفلام سينمائية تعرض فى مصر وغناء عراقى يسمعه المصريون ويحفظونه كما فى العراق لكان العكس صحيحا كذلك ، ولو كان التبادل فى مثل هذه المجالات الشعبية موجودا فى البلاد العربية بصورة واسعة لتغلبنا على هذه الصعوبة ، وانا اعتقد ان الجدار الذى يفصل بين اللغات العامية المختلفة جزئيا فى البلاد العربية لابد ان ينهدم عن قريب ، واعتقد كذلك أن عدم الوقوف امام انتشار اللغة العامية المنقحة فى المجال الذى اقصده (وهو الحوار القصصى) يحقق غايتين ساميتين أولاهما تدعيم تكامل الفن القصصى ، وثانيهما تقارب اللهجات العامية فى البلاد العربية والتغلب على عدم فهم لهجة بلد شقيق فى جميع اجزاء الوطن العربى الكبير وهذا يمكن للشعوب العربية التفاهم بصورة واسعة(٥) .

وليس صحيحا أن العامية لم تظهر الا فى عهود الانحلال والسيطرة الأجنبية ، فالاعراب لم يكن مظهر سليقة لعامة العرب ، والدليل على ذلك تلك الروايات الكثيرة التى تحدثنا عن وقوع اللحن من العرب قبل الاسلام(٦)

بل يذهب محمود تيمور الى أن

هذه العامية أقدم من الفصحى عهدا ، وأعرق منها الى العروبة نسبا ، وفى مقدورنا لو اتيحت لنا كتابة العامية ان نقول بأننا نكتب العربية ولا مراء(٧)

ومحمود تيمور يتفق بذلك مع الرأى القائل بأن اللهجات العامية ليست نتيجة فساد طرأ على الفصحى بل هى تطور للهجات عربية أخرى وبذلك لايكون أختلاف النطق قبل الاسلام لحنا أى ليس خروجا على لغة رسمية معترف بها ، بل هو دليل على اختلاف اللهجات . وقد اختلف المحدثون حول هذا الاختلاف ونوعه وان لم يختلف الرأى حول وجود لهجات عربية متعددة قبل الاسلام .

أما الرأى الأول فيأكد تعدد اللهجات قبل الاسلام ، وممن يعبرون عن هذا الرأى جورجى زيدان فى كتابه « تاريخ آداب اللغة العربية » الذى ذهب فيه الى أن اللغة العربية التى نحن بصددها هى لغة الحجاز التى

وصلت الينا ، وكانت قبل الاسلام لغات عديدة تعرف بلغات القبائل وبينها اختلاف فى اللفظ والتركيب(٨) • كما ردد الرأى نفسه فى كتابه « تاريخ اللغة العربية » ثم افرد فيه فصلا بعنوان « مادخل اللغة العربية من الالفاظ الأعجمية فى العصر الجاهلى » ويقول اننا •

اذا رأينا لفظا فى العربية لم نر له شبيها فى العبرانية أو الكلدانية أو الحبشية (التى تنتمى مع اللغة العربية الى أصل واحد) ترجح عندنا أنه دخيل فيها ، وأكثر مايكون ذلك اسماء العقاقير أو الادوات أو المصنوعات أو المعادن أو نحوها مما يجعل الى بلاد العرب من بلاد الفرس أو الروم أو الهند أو غيرها ، ولم يكن للعرب معرفة به من قبل أو فى اسماء بعض الاصطلاحات الدينية أو الادبية وأكثر ذلك منقول عن العبرية أو الحبشية لأن اليهود والأحباش من أهل الكتاب • ويقال بالاجمال ان العرب اقتبسوا من لغة الفرس أكثر مما اقتبسوا من سواها ، ولذلك رأينا ائمة اللغة اذا أشكل عليهم أصل بعض الالفاظ الاعجمية عدوها فارسية(٩)

ثم يخصص فصلا عنوانه « مالحق اللغة العربية من التغيير فى الفاظها فى العصر الجاهلى » ومعنى هذا أنه حتى اللهجة العربية التى قدر لها ان تصبح اللغة الفصحى فيما بعد كانت تتفاعل مع غيرها من اللغات بحاكم قوانين الطبيعة والمجتمع •

كما نشر المستشرق مرجوليوث فى مجلة الجمعية الملكية الاسيوية ــ عدد يوليو سنة ١٩٢٥ ــ)بحثا عنوانه « أصول الشعر العربى » رجح فيه ان هذا الشعر الذى نقرأه على أنه شعر جاهلى انما نظم فى العصور الاسلامية ثم نحله هؤلاء الواضعون المزيفون لشعراء جاهليين • وقد بنى رأيه هذا على ضربين رئيسيين من الأدلة : أدلة خارجية وأدلة داخلية • ومن الادلة الداخلية الاختلاف بين لهجات القبائل المتعددة ، والاختلاف بين لغة القبائل الشمالية جملة واللغة الجنوبية • وهذا الاختلاف بنوعيه واضح فيما اكتشف من نقوش فى شمالى الجزيرة العربية وجنوبيها ، وليس لدينا حتى الآن مايجعلنا نفترض ان لغة القرآن كانت لغة أدبية فى أى مكان قبل نزوله(١٠)

ثم سلك الدكتور طه حسين سبيل وجوليوث فى كتابه فى « الأدب الجاهلى » فأعرب عن شكه فى ان تكون اللغة العربية قد انتشرت فى الجزيرة العربية على هذا النطاق الواسع قبل الاسلام ، ولهذا فالكثرة المطلقة لما نسميه أدبا جاهليا ــ بما فيه المعلقات ــ ليست من الجاهلية فى شىء ، وانما هى منتحلة بعد ظهور الاسلام(١١) • ثم يعرض لما يقال عن

احتمال اتخاذ أهل الجنوب اللغة العدنانية لغة أدبية ، فينفيه لأن السيادة السياسية والاقتصادية ــ التى من شأنها أن تفرض اللغة على الشعوب ــ قد كانت للقحطانيين دون العدنانيين(١٢) • والقرآن الذى تلى بلغة واحدة ولهجة واحدة هى لغة قريش لم يكد يتناوله القراء من القبائل المختلفة حتى اكثرت قراءاتــه وتعددت اللهجـــات فيه وتباينت كثيرا ، جد القراء والعلماء المتأخرون فى ضبطه وتحقيقه واقاموا له علما أو علوما خاصة(١٣)

ويذكرنا هذا الرأى بكلام ابن الجوزى فى الجزء الأول من كتــابه النشر فى القراءات العشر حيث يقول :

كان العرب الذين نزل القرآن بلغتهم ، لغاتهم مختلفة ، والسنتهم شتى ، يعسر على احدهم الانتقال من لغته الى غيرها ، أو من حرف الى آخر بل قد يكون بعضهم لا يقدر على ذلك ولو بالتعليم والعلاج ، لاســـيما الشيخ والمرأة ومن لم يقرأ كتابا ، كما اشار اليه صلى الله عليه وســـلم حيث أتاه جبريل فقال له ، ان الله يأمرك ان تقرىء امتك القرآن على حرف، فقال صلعم : أسأل الله معافاته ومعونته ، ان امتى لاتطيق ذلك ، ولم يزل يردد المسألة حتى بلغ سبعة أحـــرف ، فلو كلفوا العدول عن لغتهم ، والانتقال عن السنتهم ، لكان من التكليف مالا يستطاع •

كذلك ذكر ابن خلدون (٧٣٢ ــ ٨٠٨هـ •) فى مقدمته ان لغة حمير لغة أخرى مغايرة للغة مصر فى الكثير من أوضاعها وتصاريفها وحركات اعرابها ، وطالب على هذا الأساس بالاستعاضة عن حركات الاعراب ــ التى كانت قد سقطت فى لغة الحديث فى عصره ــ بأمور أخرى على غير المنهاج الأول فى لغة مصر(١٤)

كما اعترف لغوى مثل ابن جنى (٣٣٠ ــ ٣٩٢ هـ / ٩٤١ ــ ١٠٠١) بفســـــاد لسان البـــادية فى عهده(١٥) كما اعترف باختلاف اللغات فى الجاهلية(١٦) ، ثم يقول انه يجب ان يتخير الانسان اقوى اللهجات واكثرها استخداما ، لكنه يستطرد قائلا : الا ان انسانا لو استعملها لم يكن مخطئا لكلام العرب ، لكنه يكون مخطئا لأجود اللغتين • فاما أن احتاج الى ذلك فى شعر أو سجع فانه مقبول منه ، غير منعى عليه(١٧)

ومعنى هذا أن أصحاب هذا الرأى ــ من القدماء قبل المحدثين ــ يقدمون بناء على نظريتهم حلولا لمشـــاكل الاعراب أو لبعض الاخطــاء اللغوية •

أما الرأى الثانى فيعترف بتعدد اللهجات قبل الاسلام ، لكنه يرى ان

لغة قريش كانت قد أصبحت قبل الاسلام • لغة أدبية مشتركة الى جانب هذه اللهجات المتعددة ، ومن أصحاب هذا الرأى محمد الخضر حسين فى كتابه « نقض كتاب الشعر الجاهلى »(١٨) ، وكذلك الاستاذ محمد لطفى جمعة فى كتابه الشهاب الراصد(١٩) ويبذون على ذلك الى أن الشعر الجاهلى صحيح فى جملته •

كما عبر عن هذا الرأى الدكتور عبد الواحد وافى أكثر من مرة فى كتابه « فقة اللغة » فهو يقول :

وكما تغلبت العربية على اللغات اليمنية القديمة فى ميادين التخاطب، تغلبت عليها فى ميادين الآداب والكتابة ، فاستأثرت بالشعر والنثر الأدبى والخطابة والرسائل والتدوين وهلم جرا • غير أنه لم ينل اللغة العربية بهذه البلاد فى ميادين الآداب والكتابة مانالها من تحريف فى ميادين المحادثة ، بل ظلت خالصة فصيحة لاتكاد تختلف فى شىء عن عربية أهل الشمال(٢٠) ••• فأصبح العربى ، ايا كانت قبيلته ، يؤلف شعره وخطابته ونثره الأدبى بلهجة قريش فلا غرابة أذن فى أن القرآن ، وقد جاء بلغة قريش(٢١) كان مفهوما لدى جميع القبائل ، وكان يؤثر فى العرب جميعا ببيانه وبلاغته ، فقد نزل بعد ان تم للهجة قريش التغلب على اللهجات العربية الأخرى ، وبعد أن أصبحت لغة الآداب لسائر قبائل العرب(٢٢) •

كذلك يرى الدكتور ابراهيم انيس ان تعدد لهجات العرب قبل الاسلام لا يمنع من توحد لغتها الأدبية النموذجية ، وهى اللغة التى كان الشعراء ينظمون بها شعرهم ليتباروا فى سوق مثل سوق عكاظ •

والا كيف كان من الممكن ان يفضل شاعر على شاعر فى تلك المناظرات اذا كان المقياس مختلفا ، واداة القول متباينة (٢٣) •

ويشبههم ببعض الأعيان فى الريف المصرى حين يفدون الى القاهرة فيتحدثون بلغة القاهرة ، فاذا عمدوا الى مقرهم الأصلى خاطبوا الناس بلهجاتهم • كذلك كانت الحال بين الخاصة من رؤساء القبائل ، يرونه عيبا ان يخطبوا فى سوق كسوق عكاظ بتلك اللهجة الخاصة بهم ، كما يرونه عيبا أن يتحدثوا الى قبائلهم بغير تلك اللهجات(٢٤)

أما الرأى الثالث فيعترف أيضا بتعدد اللهجات فى الجاهلية ، غير أنه يرى أنها توحدت أو تقاربت جدا قبيل الاسلام • وممن يعبرون عن هذا الرأى مصطفى صادق الرافعى فى كتابه « تاريخ آداب العرب » حيث يرى أن تهذيب اللغة العربية مر بثلاثة أدوار قبل الاسلام كما أن آخرها من عمل

قريش · كما يرى أحمد أمين فى الجزء الأول من كتابه « فجر الاسلام » ·

ان العرب فى الجاهلية كانوا يعيشون قبائل ، وهذه القبائل تختلف بيئتها كثرة وقلة فى اللغة واللهجة ، فقد تستعمل قبيله كلمة ولا تستعملها القبيلة الأخرى أو تستعمل غيرها ··· وهذه اللغات بدأ توحيدها قبل الاسلام واستمر هذا العمل فى الاسلام(٢٥) ·

ومحمد عطية الابراشى من أنصار هذا الرأى اذ يقول فى كتابه « الآداب السامية » :

فى القرن السادس الميلادى كان معظم السكان فى شبه جزيرة العرب يتكلمون لغة واحدة فى كل مكان ، تلك اللغة كانت أهم اللهجات العربية ، وهى المعروفة الآن باللغة العربية القديمة ··· وكان الشعراء لا يستعملون الا لغة واحدة هى اللغة العربية ··· ويظن بعض العلماء ان لغة الشعر عند معظم العرب كانت لغة صناعية ، وان الشعراء فى جميع الجهات العربية قد استعملوا فى شعرهم لهجة قبائل معينة فى انشاد قصائدهم ·· ولكننا حينما ننظر الى الشعر العربى الجاهلى نرى أنه ليس هناك أثر لوجود فرق كبير من الوجهة اللغوية ، فمن التناقض ان ندعى ان كل هؤلاء العرب الغير على شرف قبائلهم — الذين لايعرفون معظمهم القراءة والكتابة — قد استطاعوا أن يكلفوا أنفسهم التعبير عن أفكارهم وشعورهم بلغة أجنبية أو صناعية · وقد اتفق علماء اللغة العربية بالاجماع على أن لغة الشعر فى الجاهلية كانت اللغة السائدة فى شبه الجزيرة العربية ويمكننا أن نقول : ان القبائل التى عرفت بالنبوغ فى الشعر العربى يبدو أنها كانت متجاورة فى الاقليم وفى العصر ، ثم تفرق الشعراء بعد ذلك الى طوائف كثيرة فى بلاد واسعة الارجاء ··· ومن الخطأ بين الأوربيين القول بأن اللغة العربية هى لهجة قريش فحسب(٢٦) ·

أما الدكتور عمر فروخ فيرجح ان اللغة العربية الفصحى ، لغة المعلقات كانت قد بدأت تتقهقر قبل قرن أو قرنين من ظهور الاسلام ، ثم اتسع تقهقرها وكان مقدرا لها ماقدر لسائر اللغات القديمة كالسنسكريتية والاغريقية واللاتينية والجرمانية ، لولا ان جاء الاسلام ونزل القرآن ، فثبتت عند الحد الذى كانت قد بلغت اليه فى تقهقرها · بل ان أثر القرآن لم يكن قاصرا على تقهقر العربية الفصحى فحسب ، بل كان عاملا على رقيها بردها الى ماكانت عليه من الصفاء والمتانة قبل أن يبدأ تقهقرها(٢٧)

أما بعد الاسلام فان التوسع الذى حققته الحضارة العربية — وليس

عهود الانحلال ــ هو الذى أدى الى عدة تطورات لغوية ، أهمها ازدياد اللحن وانتشـــاره بين الناطقين بالعربية نتيجة لاختلاطهم بالشـعوب الأخرى ، مما أدى الى وضـــــع قواعد الصـــرف والنحو لحفظ اللغة الفصحى •

يقول ابن خلدون :

وانما وقعت العناية بلسان مضر لما فسد بمخالطتهم الأعاجم حين استولوا على ممالك العراق والشام ومصر والمغرب وصارت ملكته على غير الصورة التى كانت أولا فانقلب لغة أخرى(٢٨)

كذلك رحبت اللغة العربية بدخول كثير من الالفاظ الأجنبية للدلالة على المظاهر الحضارية التى سبق ان عرفتها الشعوب الأخرى كالفرس والرومان ، وكان ذلك قد حدث من قبل فى الجاهلية ، لكنه تم هذه المرة على نطاق أوسع وأعنف • وقد صـــاغ العرب بعض هذه الألفاظ على أساليبهم كما ابقوا الفاظا أخرى بحالها(٢٩) • فقد اجيز التعريب على غير أوزان العرب(٣٠) •

وهكذا وجدت العامية منذ القرن الأول الهجرى كظاهرة طبيعية • ويلخص لنا يوهان فك هذه العملية بأنها كانت لغة للتفاهم بابسط وسائل التعبير اللغوى :

فبسطت المحصول الصوتى ، وصوغ القوالب اللغوية ، ونظام تركيب الجملة ، ومحيط المفردات ، وتنازلت عن التصرف الأعرابى ، واستغنت بذلك عن مراعاة أصول الكلمة وتصريفها ، كما ضحت بالفرق بين الأجناس النحوية ، واكتفت ببعض القواعد القليلة الثابتة فى مواقع الكلام ، للتعبير عن علاقات التركيب(٣١) وقد اجيز اللحن فى الحديث ، وفى هذا يقول الأستاذ عبد القادر المغربى : ان الجاحظ وابن قتيبه وغيرهما استحسنوه، وافتوا بجوازه ، بل نصح بعضهم بأن يستعمل الكلام الملحون فى مخاطبة المرء غيره ، وفى تحديثه جلساءه لافى ماعدا ذلك(٣٢) •

وهكذا نجد أنه فى نهاية القرن الثانى الهجرى كان الجاحظ قــد أولى اهتماما باللهجات واللغات الخاصة ، والســـنة الحرف والمهن • فيوضح فى كتابه البيان والتبيين أن كل مصر يتكلم على لغة من نزل من العرب • ويذكر أمثلة لفرق مابين مكة والبصرة فى الاستعمال اللغوى • وفى كتابه البخلاء يسوق وصفا حيا للدوائر الأدبية فى البصرة حوالى

سنة ٢٠٠ هـ كما يعرض صورة غاية فى الدقة من الوجهة اللغوية لأسلوب المحادثة بالبصرة فى ذلك العهد(٣٣) ·

حتى اذا جاء القرن الرابع الهجرى كانت اللهجات الاقليمية فى العراق وما بين النهرين وسورية وفلسطين ومصر وشمال افريقية واسبانيا قد نضحت على لغة المثقفين وأكسبتها فى كل أقليم لونا محليا ذا طابع خاص ، بحيث قدم المقدسى فى كتاب رحلته أحسن التقاسيم فى معرفة الأقاليم المكتوب عام ٣٤٥ هـ · وفى وصفه للعالم الاسلامى اذ ذاك على محاولة تمييز كل أقليم من الوجهة اللغوية ، بذكر التعبيرات المحلية الخاصة به(٣٤) ·

وبهذا صارت العربية لغة فصحى على المرء أن يتعلمها ، والدليل على ذلك أن المقدسى يقول : ان اسمى درجات العربية كانت فى فارس ، أى فى أرض غير عربية اللغة لأن الناس هنـــاك كانوا يبذلون اجتهادا عظيما فى دراستها · وبذلك صارت الفصاحة وسلامة اللغة أمـــرا محصورا فى الثقافة المكتسبة(٣٥) ·

انما التدهور وقع للغة العربية الفصحى نفســها كأداة للكتابة والأدب ، وكان هذا التدهور فى اتجاهين ، كان أولهما على صورة أهتمام مبالغ فيه باللغة نفسها وبالأسلوب على حساب المضمون كترصيعه بالمحسنات اللفظية ــ وهو اتجاه لاعلاقة له بالعامية ــ وكان قد اشتد عوده فى الواقع عندما وصلت الحضارة العربية الى قمة الترف وأذنت ببداية انحلالها فى نهاية الدولة العباسية · والنثر المسجوع لم يكن من النادر استخدامه قبل الاسلام ، لكن منذ القرن الرابع الهجرى أخذت « تظهر الخطوات الأولى لذلك التطور الذى جعل النثر المسجوع يتحول الى تلاعب لاطائل تحته بالالفاظ الجوفاء(٣٧)

وبهذا صار التعبير اللاشعورى الذى كان يوحى به التأثير النفسى العميق تعبيرا اراديا محضا(٣٨) ·

وأصبح الأسلوب كما يقول توفيق الحكيم ، يستخدم اللغة استخدام الجوارى للعود فى مجالس الأنس والسكر بقصور هارون الرشيد(٣٩) ·

أما الاتجاه الآخر فقد جاء متأخرا عن الاتجاه الأول على صورة ركاكة فى الأسلوب لكثرة تجاهله قواعد الصرف والنحو مما جعله قريبا من العامية ، وذلك على نحو ماترى فى تاريخ ابن اياس مثلا ، وفى أسلوب مثل أسلوب الجبرتى الذى مابقيت مؤلفاته الا لقيمتهــا التاريخية يقول توفيق الحكيم :

ان لغة الجبرتى فى ذاتها ، وقد كان من خيرة علماء الأزهر وقتئذ ، لأنصع دليل على ان اللغة العربية نفسها قد سقطت فيما سـقطت تحت سنابك جياد أولئك البرابره (المغول)(٤٠) ٠

ولا تعارض بين الاتجـاهين فهما نتـاج بيئة واحدة ٠ فالدكتور عبد اللطيف حمزة يصف أسلوب الجبرتى بانه :

لم يكن جاريا على نمط واحد ، فهو مرة بليغ غير مسجوع واخرى مسجوع ، وفى ثالثة يبدو قريبا من العامية(٤١) كما يصف أسـلوب الف ليلة وليلة بأنه أدنى الى العامية والى كثرة الحشو واكثرة التضمين ، والى التصريح دون التلميح ٠ وذلك كله فضلا عن جرية مجرى السجع على طريقة ابن العميد والقاضى الفاضل لكنه يعود فيقول :

ان خير مايمتاز به أسلوب الليالى هو الوضوح والجرأة والصدق والصراحة وشدة الأسر(٤٢)

وهذا هو الذى أعطى الكتاب ــ الى جانب مضـمونه ــ شهرته العالمية ٠

وقد تدهورت العامية كما تدهورت الفصحى ، منذ أن أصبح عوام الاتراك هم أصحاب الكلمة فى قصـر الخليفة ببغداد فى نهاية الدولة العباسية(٤٣) ٠ وكان المعتصم قد بدأ هذا التقليد حين أشترى كثيرا من هؤلاء الأتراك والف منهم قواته المحاربة ٠ ذلك أنه فى عصور الانحطاط كلما تتدهور الفصحى تتدهور العامية ، فتقل مفرداتها ، وتقصـر عن التعبير عن حاجاتها ، ويقف تغيرها وتطورها الدائبان ، وقد يصل الأمر الى انكماشها واضمحلالها ــ كما حدث كثيرا فى التاريخ ــ وتصـبح السيطرة نهائيا للغة الفاتحين ٠

الفصـــل الرابــع

لغــة الحوار وفنيـــة التعبير

أما من الناحية الفنية فنجد نجيب محفوظ يؤيد أنصـــار الحوار بالفصحى بقوله :

المهم فى الشـــخصية عناصـــرها الخلقية والمزاجية والثقافية والسلوكية ٠ وآخر مانستعين به فى ذلك هو كيفية نطقها الالفاظ ، والدليل على ذلك أننا نتأثر بشخصيات عالمية مع أنها مكتوبة بلغة أجنبية(١) ٠

كما يقول يحيى حقى فى مقال له ينتصر فيه للفصـــحى أنه عند الترجمة سيضيع الفارق بين الفصحى والعامية(٢) ٠

ويرى الدكتور لويس عوض أن مهاجمة الحوار العامى ليس الا دعوة من أصحاب المدرسة الكلاسيكية لتحطيم غيرها من المدارس(٣) ٠

فمن يجيزون الحوار العامى يرون أن للحوار وظيفة فنية ، والا كان من الممكن الغاؤه والاستغناء عنه(٤) ٠ فهو الى جانب وظيفته فى الكشف عن الموقف من خلال تبادل الآراء وتعارضها دون تدخل الكاتب ، فانـــه يعطى فى الوقت نفسه بعدا من أبعاد الشخصية القصصية ٠ فمن المعروف أننا فى الفن القصصى لانعرف الشخصية عن طريق الوصف بل عن طريق تصرفاتها ، واللغة من بين هذه التصرفات التى تعبر عن شخصية صاحبها فنستطيع ان نتعرف على أخلاقها أو بيئتها من مجموع الالفاظ واللهجات التى تستخدمها ٠

واذا نحن انطقنا الشخصية بلهجة غير لهجتها ، فاننا بذلك نقضى على بعد من أبعادها لأن اللغة ـ كما يقول الدكتور عبد العزيز الاهوانى :

لم تكن أبدا اداة أو واسطة للترجمة عن معنى قائم فى النفس متكامل مستقل يلتمس له شكلا وآنية يصاغ أو يصب فيها كما يصب المعـــدن المنصهر فى قوالب مختلفة ٠ انما اللغة احساس وتفكير وذوق ، وهى

اشارة لما هو كامن فى النفس ، وايحاء متجدد لمواقف فى الحياة تقفها الأجيال المتعاقبة ، واللغة جزء لايتجزأ من حياة الجماعة والأفراد(٥) ٠

بل يذهب الأستاذ فريد أبو حديد الى القول بأن الأسلوب ماهو الا القالب الذى نصوغ فيه أفكارنا ونصور فيه مشاعرنا ، فهو من املاء الاحساس والنفس ٠ ويماكننى شخصيا أن أقول أن كثيرا من الأساليب العامية أصدق اداء للمشاعر من بعض الاساليب القديمة ٠ فوضوح الصور وتتابع الاحاسيس لاتحتمل التقيد بأسلوب تقليدى ٠ ولو استطعنا ان نتجرد من قيود الأساليب المنقولة لسهل علينا تطوير الفصحى بحيث تقترب من العامية خطوة جريئة فى الطريق السوى بغير أن يعود ذلك بضرر على الفصحى بل يكسبها قوة وشبابا ٠

ولكن انصار الفصحى يرون أن الأدب فن ، وليس مجرد نقل كما يقول المازنى(٧) أو هو ليس تسجيلا لكلام الناس على علاته كما يسجله الفونوغراف على حد تعبير الدكتور طه حسين(٨) والأستاذ على أحمد باكثير(٩) أو هو ليس نقل الطبيعة كما يقول الأستاذ العقاد(١٠) ٠

وقد شرح الداكتور طه حسين وجهة نظره فى المقدمة التى كتبها لمجموعة الوان من القصة المصرية حين قال :

ان تأدية مافى النفوس لايكون أدبا ولا يستحق هذا الأسم الا اذا امتاز بشىء من الجمال الذى ينشئه الفن فيملأ قلب القارىء وعقله لذة ومتاعا ٠ وهذا الجمال لايتجزأ كما يقول الفلاسفة ، فليس هناك جمال يتصل بالمعنى وجده وليس هناك جمال يتصل باللفظ وجده ، وانما الجمال الفنى لون من الموسيقى يشيع فى الأثر الأدبى كله لفظه ومعناه فأين الجمال فى هذا القصص الذى يكتبه شبابنا المتأدبون ٠٠٠٠٠٠٠ وماهذه اللغة التى يتكلمها قصاصونا ؟ انها اللغة العامية التى تستغرق القصة كلها عند بعضهم وتستغرق أجاديث الأشخاص عند بعضهم الآخر ولم تصل اللغة العامية الى أن تكون لغة أدبية ، وما أراها تبلغ ذلك آخر الدهر(١١)

بل ان العقاد أوضح رأيه هذا منذ خمسة وثلاثين عاما ، حين أخذ على من يجيز الحوار العامي أنه يذهب الى دار التمثيل فلا يفوته ان يلبس رداءها الخاص الذى اصطلح القوم على لبسه فى هذه الدور ، ولا ينسى ان ينبذ عنه عاداته التى تعودها فى مجالسه واشغاله ورياضاته ، فما باله ياترى لايلبس فى دار التمثيل كما يلبس فى كل مكان وما باله يذكر «الزينة» في الردهة وينساها حيث تجب الزينة على معرض الفن والتجميل؟

بل لماذا يبرز لنا الممثل على المسرح وقد طلا وجهه بالمساحيق وصبغ جفونه بالكحل ولا يتراءى لنا بوجهه كما خلقه الله وكما نراه فى القهوة وغرف الاستقبال ؟

ويمضى الأستاذ العقاد فيقول :

فالحق ان « التهيؤ » ركن لاغنى عنه فى جميع الفنون وفى مقدمتها التمثيل . ولابد لالقاء الأثر البليغ فى نفس المشاهد من « تهيئة » خاصة تنسيه الحياة الدارجة وتغمره فى جو الفن والجمال وبيئة البلاغة والتفكير فما الموسيقى وما المناظر والصور وما المساحيق والالوان وما الشارات والملابس والحركات التى تبث هنا وهناك فى الملاعب والمعارض الفنية الا وسائل للتهيؤ الفنى وتحضير الذهن لحالة لاشعورية غير التى كان عليها فى البيت أو فى الطريق . فمن حق اللغة أن تشترك فى ذلك التهيؤ الذى لاغنى عنه وان تشعر المشاهد أنه فى مكان تجب له الرعاية ويحرم فيه الابتذال ... فليس من الكسب للحاسة الفنية أن تفقدها تهيؤ اللغة الذى يحتاج اليه المشاهد أشد من حاجته الى كسوة تذكره حين يذهب الى الملعب أنه ذاهب الى مكان غير البيت وغير الطريق ، وليس من حسن التخريج ان تظهر اللغة على المسرح بغير طلائها الذى يناسب ذلك المقام(١٢) .

كذلك يشرح أحمد على باكثير رأيه فيقول :

لم يقل أحد قط أن الزمن الذى يستغرقه عرض مسرحية عطيل مثلا على خشبة المسرح لايمكن أن يتسع لحوادثها كما هى فى الواقع ، ولم يقل أحد أن عطيلا هذا وسائر الشخوص الذين فى المسرحية كانوا من أهل البندقية ومن مدينة ايطالية . فكيف انطقهم شكسبير باللغة الانجليزية ، بل لم يخطر ببال أحد منا ونحن نشاهدها على مسرحنا العربى أن يسأل هل كان هؤلاء يعرفون اللغة العربية . فلماذا يقال اذن : كيف ينطق الفلاح المصرى باللغة العربية الفصيحة(١٣) .

ورد من يجيزون الحوار العامى على ذلك هو أنه وان لم يكن الأدب تسجيلا للحياة فهو أيضا ليس مقطوع الصلة بالحياة . فمثلا اذا كانت هناك شخصية بها لثغة ، فانه اذا كان الأدب ليس تسجيلا للواقع بالمعنى الذى يفهمه انصار الفصحى ، فمعنى هذا ان تنطق تلك الشخصية اذا اشتركت فى حوار ما نطقا سليما خاليا مما بها من عيب ، اكتفاء بما يشار اليه فى أول الكلام . ومعنى هذا ان نصف الشخصيات بدلا من ان نجمعها مما يخرج بالشخصية عن دائرة الفن القصصى . فليس الأدب حقا تسجيلا للواقع ، لكنه ليس أيضا وصفا له بل هو تجسيم لهذا الواقع .

هذا الى أنه فى العامية أساليب فنية كما أن فى الفصحى أساليب غير فنية ٠ والمواويل وأزجال بيرم التونسى وأغانى أحمد رامى دليل على ذلك ٠ والأديب الناجح هو الذى حين ينطق شخصياته ليحقق بعدا من أبعادها ، يختار الفاظها وتركيب هذه الالفاظ اختيارا فنيا سواء كانت تتكلم الفصحى أو العامية ٠ « فالتهيؤ » الفنى لايتعارض واستعمال العامية فى الحوار ، ولهذا نجد قصاصا كالاستاذ يحيى حقى ينصح الذين يكتبون العامية قائلا :

انها هى ايضا لغة ينبغى أن تكتب بعناية وذوق وبصر(١٤) كما كتب فى تذييل له عن مؤلف احدى المسرحيات يقول :

فالاجادة فى العامية قد تكون أصعب من الاجادة فى الفصحى ، لكنه أرتفع بلغته عن السوقية ٠ وأحسن اختيار الفاظه فلم أشعر وأنا أقرأه أننى أتعثر فى عامية حوشية أو مبتذلة(١٥) ٠

كما يقول عن محمد تيمور أنه :

زعيم مدرسة المنادين بالكتابة باللغة العامية للمسرح فعل هذا لأنه كان متلهفا على تملك اذن الشعب ولاعتقاده أن التعبير الصادق يتطلب منه هذا الانحياز ، وبخاصة اذا كانت المسرحية فكاهية ، والذين يسيرون اليوم على نهجه جدير بهم أن يدرسوا أسلوبه فى العامية فسيدهشهم ـ مع انه كان يحرث أرضا بكرا ـ بانطلاقه ورشاقته وخفة دمه وبعده عن القلقله والتعثر والتكلف(١٦)

كما يقول الدكتور عبد القادر القط :

ان اللغة العامية ـ كأية لغة أخرى ـ مستويات مختلفة وليست هى دائما تلك اللغة التى لايستخدمها الناس الا فى أمور معاشهم وقضاء حاجاتهم المادية ٠ واتهامنا اللغة العامية بالتخلف فيه اتهام لأنفسنا بهذا التخلف لأن اللغة مرآة لعقول متحدثيها ونفوسهم وليست مجرد أداة منفصلة للتعبير(١٧) ٠

وفى اكتاب المسرح النثرى للدكتور مندور نجده يتحدث عن مسرحية الذبائح لانطون يزبك فيقول ان بها حوارا دقيقا مركزا غنيا بالحركة الدرامية ، فضلا عن استخدامه لكافة امكانيات اللغة فى التصوير البيانى بل ان الصور والتشبيهات لتتسلسل وتتوالد فى بعض مواضع الحوار على نحو ماكنا نحسب ان اللغة العامية تستطيعه(١٨) ٠

كما يقول :

المقياس العام هو ملاءمة اللغة للموضوع · فاللغة الفصيحة اذا صلحت فى التراجيديا فلا شك أنها أقل صلاحية فى الكوميديا(١٩) ·

كما أجاز العقاد فى مقاله السابق ــ وبالرغم مما ساقه من حجج للانتصار للحوار الفصيح ــ أنه لايمنع اللغة العامية على المسرح بتاتا لأنها قد ترد مورد المجانة فتملح فى الذوق وتظرف فى مواضعها من بعض الروايات(٢٠) ·

وهذا معناه اجازة كتابة التمثيليات الفكاهية بالعامية بالرغم من أنها ليست صورة فوتوغرافية للحياة ·

بل ان العقاد أباح ــ على تشدده ــ الحوار العامى بوجه عام فى المسرح والسينما فنجده يقول :

لاحرج من التمثيل بها (أى بالعامية) على المسرح واللوحة البيضاء حيث تعبر عن بعض الأحوال التى لاتبقى مع الزمن ولاتعم سائر الاقطار(٢١) ·

والواقع ان هذا ليس رأيا جديدا ، فقد سبق للجاحظ (١٦٠ـ٢٥٥هـ) أن نبه فى اكتابه البخلاء قائلا :

وان وجدتم فى هذا الكتاب لحنا ، أو كلاما غير معرب ، أو لفظا معدولا عن جهته ، فاعملوا أنا انما تركنا ذلك لأن الاعراب يبغض هذا الباب ، ويخرجه عن حده(٢٢) ·

كما يقول يوهان فك : ان الجاحظ فى اكتابه البخلاء تصنع اللحن ، وكون جملا مخالفة للنحو ، واستعمل صيغا للكلمات على خلاف القواعد وتنازل عن الاعراب ، كل ذلك مناسبة للموضوع(٢٣)

كما اجاز الجاحظ صراحة اكتابة الحديث سواء أكان فصيحا أم لحنا ، فقد نصح فى كتابه « البيان والتبيين » قائلا :

ومتى سمعت ــ حفظك الله ــ بنادرة من كلام الاعراب ، فاياك أن تحكيها الا مع اعرابها ومخارج الفاظها ، فانك ان غيرتها بأن تلحن فى اعرابها وأخرجتها مخارج كلام المولدين البلديين ، خرجت من تلك الحكاية وعليك فضل كبير (لعل الفضل هنا بمعنى واجد الفضول ، وهو زيادة فى الكلام لا خير فيها) ، وكذلك اذا سمعت بنادرة من نوادر العوام ، وملحة من ملح الحشوة الطغام ، فاياك أن تستعمل فيها الاعراب ، أو تتخير لها لفظا حسنا ، أو تجعل لها من فيك مخرجا سريا ، فان ذلك

يفسد الامتاع بها ، ويخرجها من صورتها ، ومن الذى أريدت له ويذهب استطابتهم اياها واستملاحهم لها(٢٤)

كما روى الجاحظ فى كتابه « الحيوان » انه خرج مع شيخه أبى اسحق بن سيار النظام فى بعض الطرقات ، فألح عليه كلب ، فلما تخلصا منه ، قال ابراهيم فى كلام له كثير يعدد خصال الكلب المذمومه ، وكان آخر كلامه : ان كنت سبع فاذهب مع السباع ٠٠٠٠ الى آخر حديثه ٠ ثم يعلق الجاحظ على هذا بقوله :

ولا تنكر قولى وحكايتى عنه بقول ملحون : من قولى «ان كنت سبع» ولم أقل « ان كنت سبعا » ٠ وأنا أقول أن الاعراب يفسد نوادر المولدين ، كما أن اللحن يفسد كلام الاعراب ٠ لأن سامع ذلك الكلام انما أعجبته تلك الصورة وذلك المخرج ، وتلك اللغة وتلك العادة ، فاذا دخلت على هذا الأمر ــ الذى انما اضحك بسخفه وبعض كلام العجمية فيه ــ حروف الاعراب والتحقيق والتثقيل وحولته الى صورة الفاظ الاعراب الفصحاء وأهل المروءة والنجابة ، انقلب المعنى مع انقلاب نظمه ، وتبدلت صورته(٢٥) ٠

كذلك أجاز ابن قتيبة (٢١٢م ــ ٢٦٧ هـ) كتابة اللحن فى كتابه « عيون الاخبار » حيث قال فى مقدمته :

وكذلك اللحن ان مر بك فى حديث من النوادر فلا يذهبن عليك أنا تعمدناه وأردنا منك أن تتعمده ، لأن الاعراب ربما سلب بعض الحديث حسنة وشاطر النادرة حلاوتها ثم يذكر نادرة بلحنها ويعلق عليها قائلا :

ألا ترى ان هذه الالفاظ لو وفيت بالاعراب والهمز حقوقها لذهبت طلاوتها ولاستبشعها سامعها وكان أحسن أحوالها أن يكافىء لطف معناها ثقل الفاظها(٢٦) ٠

ومن بعدهما أجاز جعفر بن قدامة (المتوفى عام ٣٣٧هـ) استخدام مايسميه باللفظ السخيف فى عدد من الحالات من بينها ٠

موضع لايجوز أن يستعمل فيه غيره ، وهو حكاية النوادر والمضاحك والفاظ السخفاء والسفهاء ، فانه متى حكاها الانسان على غير ماقالوه خرجت عن معنى ما أريد بها ، وبردت عند مستعملها ، واذا حكاها كما سمعها وعلى لفظ قائلها وقعت موقعها وبلغت غاية ما أريد بها ، ولم يكن على حاكيها عيب من سخافة لفظها(٢٧) ٠

ولكن قدامه لم يجز اللحن المكتوب لأن الطرف يتكرر فيه والرؤية تجول فى اصلاحه ، وليس كمثل الكلام الملفوظ الذى يجرى أكثره على غير روية ولا فكرة(٢٨) ولعله لو واجه مشكلة الحوار المكتوب الذى يعاد نطقه كما هو الحال فى المسرح والسينما والاذاعة ... الخ لاجاز اللحن مكتوبا كما أجازه منطوقا .

فليس استخدام الفصحى بدلا من العـــامية هو الدليل على فنية الحوار ، ولا هو الذى يعطيه جماله أو يبرئه من تهمة نقل الواقع ، فقد يكون الحوار فصيحا ولا يتحقق شىء من ذلك ، انما هناك شــــروط أخرى يتحقق بها التهيؤ الفنى وتتحقق بها الصناعة الفنية للحوار كالحركة والفكرة التى وراءها والتلوين والتنويع طبقا لشخصـــيات المتحدثين والتشويق وتقديــــم بعض الاحاديث وتأخير البعض الآخر واســـتبعاد العبارات التى تشتت الانتباه وعدم التكرار وهذه شروط قد تتحقق فى حوار نسمعه فى الطريق ، يقول الاستاذ أنور فتح الله :

فالحديث العادى فى المنزل أو الطريق مثلا ، قد يدور حول أمــور تافهة ، وفى أسلوب غير منظم ، زاخر بالتفاصيل المتفرقة المألوفة التى لايربطها رابط ، ولا ترتكز على أساس . ومثل هذا الحوار لايصـــح أن يظهر على المسرح اطلاقا .

وقد نسمع من الناس فى الحياة أحاديث أقرب فى بنائها ومقصدها الى الحوار الفنى . فمن ذلك حديث البائع الجائل مع أحد المـــارة عن بضاعته . فانه يحاور حوارا كما لو كتبه أحد الدارســـين لعلم النفس . ذلك لأنه قد بذل فيه مجهودا ، وانتقى له عبارات تحمل أساليب الاغراء والتشويق لتؤثر فى عابر الطريق فتدفعه الى الشراء .

والفرق بين الحديث العادى وحديث البائع هو أن الثانى يتحدث قاصدا الى غرض ، وكل كلمة يقولها تساعد على الوصول اليه ، فهو ينتقى عباراته ويبرزها فى وضوح ليحقق بها قصده ، وهو يغربل كلماته فيحذف كل كلمة زائدة أو دخيلة ولا يترك سوى تلك التى تجذب انتباه المستمع . والحوار المسرحى يشبه هذا الحديث لا الأحاديث العادية التى تتناول أمورا تافهه ، ذلك لأنه يقصد غاية ويستهدف رسالة ويتوخى التأثير على العواطف وجذب الانتباه والتشويق . فهو مايقوله الناس فى الحياة مع فارق واحد هو أنه حوار محدد يسعى الى غاية(٢٩) .

ومن الغريب أن الاستاذ على أحمد باكثير يستشهد فى محاضرة له عقدها عن « واقعية الحوار » — وفى سبيل الدفاع عن الحوار باللغة

الفصحى – برأى « هيرمون اولد » فى كتابه فن المسرحية اذ اقتبس عنه قوله :

ان مهمة الكاتب المسرحى ان يخلق طرازا من الكلام يجمع بين الدلالة الواعية ومشابهة الواقع ٠ فاذا كتب مسرحية عن الحياة العصرية فيستعمل لاشك انماطا من الكلام الدارج ، محولة بسر كسر الكيمياء القديمة معروف له وحده الى قطعة من الأدب لامجرد تقرير ٠ ان أساتذة الحوار فى العصر الحديث برنارد شو وجالز ورثى وسومرست موم يتتبعون أسلوبا خاصا لايعاكس مطلقا الكلام الدارج الذى نسمعه من الناس من حولنا(٣٠) ٠

وواضح أن النص لا يقصر لغة الحوار المسرحى على اللغة الفصحى دون العامية ، بل أنه يشير الى ضرورة استعمال انماط من الكلام الدارج فى حالة كتابة مسرحية عن الحياة العصرية ، لكنها ليست ما نسمعه من الناس حولنا ، بل انها تصاغ على أساس الاختيار الفنى ، ويمكن التأكد من ذلك اذا رجعنا الى قصص ومسرحيات الكتاب الذين استشهد بهم الناقد الانجليزى ٠

ولكن الحوار الدرامى لاتكمن كل خصائصه الفنية فى طريقة انتقائه فحسب ، بل فى طريقة أدائـــه أيضـــا ٠ يقول ج ٠ فندريس فى كتابـه « اللغة » :

فالجملة الواحدة تحتمل عند النطق مئات ومئات من وجوه الاختلاف التى تقابل أشد الوان العاطفة خفاء ، والفنان الدرامى الذى يقوم بدوره فى المسرح عليه أن يجد لكل جملة التعبير اللائق بها والنغمة الحقة التى تناسبها ، وذلك أوضح مايلاحظ على مواهبه ٠ فالجملة التى يقرؤها فى صحيفة تعد ميته خالية من التعبير ، ولكنه ينعشها بنطقه وينفث فيهــا الحياة ٠ فمعرفة كلمات الجملة وتحليل عناصرها النحوية ليس معناه استخراج كل مكنوناتها ، بل يبقى بعد ذلك تقدير قيمتها الانفعالية(٣١) ٠

ثم يتحدث عن طابع الجمل التى يتكون منها الحوار قائلا :

غير ان هناك حالات تختلط فيها العبارة الانفعالية بالعبارة النحوية الى حد أن تغيرها بدلا من أن تبقى ملتصقة بها مجرد التصاق ٠ والانفعالية فى اللغة تعبر عن نفسها على وجه العموم بصورتين ، باختيار الكلمات وبالمكان الذى يخصص لها فى الجملة ، يعنى ان معينى اللغة الانفعالية الأساسيين هما المفردات والتنظيم(٣٢) ٠

لهذا ينحصر الفرق الأساسى بين اللغة الانفعالية واللغة النطقية

فى تكوين الجملة · وهذا الفرق ينبثق جليا عندما نقارن اللغة المكتوبة باللغة المتكلمة ··· ذلك لأن الترتيب المنطقى الذى تسلك فيه الكلمات فى الجملة المكتوبة ينفصم دائما فى الجملة المتكلمة ، ان قليلا ان كثيرا(٣٣) ·

أنه ترتيب له منطقه أيضا ، لكنه منطق انفعالى قبل كل شىء ، فيه ترى الافكار لا وفقا للقواعد الموضوعية التى يفرضها التفكير المتصل بل وفقا للأهمية الذاتية التى يخلعها عليها المتكلم أو التى يريد أن يوحى بها الى سامعه ·

وكما يستخدم اختلاف اللهجات كبعد من ابعاد الشخصية فانه يستخدم أيضا كمسافة مكانية ، فمجرد ذكر لهجة الصعيد مثلا ينقلنى من الاسكندرية أو القاهرة الى أسيوط أو جرجا · ففى قصة الجبل لفتحى غانم نجد ان المحقق بطل القصة يذهب الى محطة القاهرة ليركب القطار المسافر الى الصعيد ، فيسمع حديثا بين صعيدية شقراء ورجل اسمر ، وكانت الشقراء تتحدث بفرنسية عذبة ، وفجأة نطقت باللجهة الصعيدية ، يقول البطل وصدمتنى حروف الجيم التى « طردت القافات » من الكلمات وصدمتنى كلمة « الخلجات » التى تستعملها الشقراء بدلا من كلمة « الملابس » ··· كنت انتقل مجمولا بهذه اللهجة الصعيدية الى اقاصى الصعيد والقطار لم يتحرك بعد محطة القاهرة(٣٤) ·

واللغة الفصحى نفسها تستخدم أيضا للدلالة على مسافات أخرى كالمسافة الزمنية عند استخدامها فى حوار رواية تاريخية ، أو المسافة الفكرية فى حوار رواية رمزية أو فلسفية ، أو البعد عن واقعنا الاجتماعى المعاصر فى حوار رواية اسطورية ·

وهكذا نرى ان الحجة التى تقال ضد استعمال العامية فى الحوار وهى اختلاف لهجاتها من مكان الى مكان ومن زمان الى زمان بل ومن بيئة الى بيئة ، هذه الحجة نفسها هى التى يجد فيها من يجيزون استخدام العامية مايبرر استخدامها فنيا · لأن هذا الاختلاف نفسه هو أحد عوامل تجسيم الشخصيات والأمكنة والأزمنة فى العمل الأدبى ، بحيث يصبح كل منها واضحا متميزا ، وهو مالا يتوفر فى الفصحى التى يستوى لديها الزمان والمكان والشخصيات ، مما يعرض الكتاب لخطر خلق شخصيات مجردة أو مسطحة أو تتقارب فى أساليبها بحيث لانكاد نفرق بينها ، كما أن حوار الفصحى كثيرا ما أغرى أكثر من كاتب على أن يدلى بآرائه وفلسفته على لسان شخصياته بدلا من ان يجعلها تعبر عن نفسها · ولعله حين يجعلها تنطق بلهجاتها يكون اكثر اطمئنانا الى انه لن ينزلق

الى هذا المنحدر ٠

ويقول توفيق الحكيم فى مقال له بعنوان « عوائق المسرحية عندنا » :

فاذا آثر شكسبيرنا المصرى ان يكتب بالنثر فان مسألة أخرى تعرض له : ايكتب بالنثر الفصيح أم بالنثر العامى ؟ فاذا حل المسألة باختيار الفصحى فى الروايات التاريخية والحديثة فان الروايات العصرية التى تصور اشخاصا شعبية وبيئة محلية لايمكن ان يعالجها بالفصحى الا على حساب الدقة فى التصوير والصدق فى التلوين(٣٥) ٠

أما فيما يتعلق بتأثر القارىء بشخصيات عالمية مع انها مكتوبة بلغة أجنبية أو أن حوارها يكون بالفصحى عند ترجمته الى العربية وقد تكون من بيئة لاتنطق مايقابل الفصحى ، فان الأستاذ أنور المعداوى يرى أن الأمر يتعلق بعملية تمثلنا الفكرى والوجدانى للأرضية التاريخية التى تجرى فوقها الأحداث والشخصيات ٠٠٠ فما دام هذا التمثل لايختلط فى وعينا الداخلى بتلك الظلال المادية للفصحى القديمة والعامية الحديثة ، وما يمكن أن يترسب عنها من دلالة الارتباط بمرحلة زمنية معينة تشير اليها هذه اللغة أو تلك ، فاننا نتلقى على الأقل — من ناحية التجاوب الذوقى — نسبة لابأس بها من تلك الاصالة التمثيلية(٣٦) ٠

وما ينطبق على الأرضية التاريخية فى هذا الكلام ، ينطبق على الأرضية المكانية أو البيئة ٠

وقد تردد مترجمونا بين ترجمة الحوار باللغة الفصحى بغض النظر عن بيئة الشخصيات على أساس أنها لاترتبط فى وعى القارىء العربى بلهجة عربية معينة ، بل ان نطقها باحدى هذه اللهجات يشتت تذوق القارىء أو المستمع لأنها تهبها لونا محليا بينما هى تنتمى الى بيئة أجنبية ، لهذا فان تساوى الشخصيات فى النطق باللغة الفصحى يمنحها هذه المسافة المكانية ، ويجعلنا ندرك بعد أصحابها عن بيئتنا ، تماما كما تمنح اللغة الفصحى المسافة الزمنية فى حالة حوار القصة أو المسرحية التاريخية ٠ وهكذا فان الميزة الفنية للحوار العامى فى حالة الاعمال المحلية تنقلب سوأة فى حالة الاعمال الفنية المترجمة ٠

وقد عبر عن هذا الرأى الأستاذ توفيق الحكيم فى تعليقه على ترجمة الأستاذ بدر الديب لمسرحية « ماحدش واخد منها حاجة » لجورج كوفمان وموس هارت ، حيث قال :

انى من محبذى استعمال العامية فى بعض المسرحيات ··· ولكن أى مسرحيات ؟ ··· المسرحيات المحلية العصرية التى يفسد جوها الفنى استخدام لغة غير لغتها اليومية ·· نعم هو الجو الفنى ··· فانا أحبذ العامية لا لأنها أقدر على التصوير والتعبير من الفصحى ، بل لأنها ضرورية أحيانا لخلق الجو الفنى ·· وفى قصتنا الامريكية هذه تشوش الجو الفنى قليلا بعبق هذه اللغة العامية المصرية ··· ولو استخدمت فى هذه القصة الامريكية اللغة الفصحى المبسطة مع التجوز فى اطلاق النكات بأى لغة يقتضيها الذوق والمقام لبدت القصة أشد احتفاظـــا بجوها الامريكـــى الأصل(٣٧) ·

أما الرأى المعارض فقد عبر عنه الأستاذ حسن محمود فى مقدمته لهذه الترجمة نفسها حيث قال :

رأى المترجم الأديب أن ينقل هذه المسرحية الى اللغة الدراجة فى مصر ، وترددت فى موافقته على رأيه ، وكان قد نقل جزءا من المسرحية الى اللغة العربية الصحيحة ونقل الجزء نفسه باللغة الدراجة ، فوجدت أن اللغة العامية قد احتفظت بما فى الأصل من نكات ومواقف صـــعب الاحتفاظ بها فى اللغة الصحيحة أو استحال · ورأيت أن هذا ليس من قصور المترجم وانما من طبيعة الهزل الامريكى ، وهو يوائم اللغة العامية ، ولقد سبق للكتاب أن التجأوا للعامية فى عرض الكوميديات والمهازل فى المسرح المصرى(٣٨) ·

هذا والمدرســـتان اللتان تتنازعان النقد فى بيئتنا الأدبيـــة اليوم تجمعان على معارضة وضع شرط للغة الحوار لايكتمل العمل الأدبى بدون تحققه · فالمدرسة التى تولى الموضوع اهتماما أكبر فى ـ كما يقول الدكتور مندور ـ ان استخدام لغة الحياة فى مثل هذا الحوار قد يحقق للكاتب عاملا هاما من عوامل التأثير فى القارىء وكسبه وهو عامل الايهـــام بالواقع(٣٩) ·

وبذلك يكون الدكتور مندور قد اضاف الى رأيه الذى سبق ان ابداه ـ باسم الواقعية أيضا ـ فى كتابه : « فى الأدب والفن » الذى نشره عام ١٩٤٩ · ففى هذا الكتاب ـ وبالرغم من اجـــازته للحوار العامى فى الكوميديا (والكوميديا هى نقطة الضعف لكل من ينتصر للفصحى) ـ كان يرى « أنه فى مسألة اللغة لايمكن أن نترك لكل شخصية فى الرواية لغتها ، وانما نترك لكل شخصية حقيقتها الانسانية فاللغة عندئذ وان لم تخل من اصطناع الا انها لن تسلب الشخصية تلك الحقيقة الانسانية · بل ولا يجوز

ان نحاسب المؤلف باعتبار ان ماتقوله شخصياته هو مايحدث بالفعل فى الحياة ، اذ يكفى ان يكون ذلك مما يمكن أن يحدث اذا تهيأت للشخصية الظروف الخاصة والملابسات التى يضعها فيها المؤلف • ويدخل فى هذا النقد مسألة واقعية اللغة ، وهنا يجب أن نذكر أن أحدا لم يقل بترك كل شخصية من شخصيات الرواية تتحدث بلغتها الخاصة (الصعيدى بلغة الصعيدى ، والبحراوى بلغة بحرى مثلا) والا جاءت المسرحية خليطا غير مفهوم وانما يلجأ الكتاب الى مثل هذا القصد يعمدون اليه ، وبطريقة عرضية • وانما المقصود بواقعية اللغة ملاءمتها لشخصيات الرواية ، فهى الواقعية النفسية والعقلية والعاطفية فلا يتحدث أمى بافكار الفلاسفة واما الواقعية اللفظية فليست بمقصوده فى التأليف المسرحى أو التأليف الأدبى الذى لايخرج من أن يكون فنا ـ وكل فن صناعة • وليست الواقعية اللفظية بالتى تعطى الحوار قوة مشاكلته للحياة ، وانما تأتى هذه القوة من الواقعية الانسانية قبل كل شىء(٤٠) أما اليوم فان الدكتور مندور يرى « قدرة اللغة العامية الحية على التعبير أحيانا عن ظلال من المعانى والأحاسيس التى قد لاتستطيع الفصحى التعبير عنها بنفس الدقة والايجاز ومن المؤكد أن الاحساس بهذه الحقيقة هو الذى يدفع كثيرا من الأدباء الى تفضيل العامية فى كتابة بعض أنواع المسرحيات ، بل وفى كتابة الأجزاء الحوارية بين الشخصيات الشعبية فى كثير من القصص الطويلة والقصيرة على السواء(٤١) • كما يعبر الدكتور عبد القادر القط عن رأى مشابه فيقول :

وحرص الكتاب على تصوير الواقع تصويرا دقيقا صادقا فلجأوا الى الحوار العامى حين يكون لشخصيات القصة أسلوب من التعبير فى الحياة يعين القارىء على استحضار صورهم المادية والنفسية فى سرعة ويسر • ونستطيع أن نجد كثيرا من نماذج ذلك الحوار فى أعمال مبكرة مثل أعمال ويكنز وغيره من كتاب القرن التاسع عشر(٤٢) •

أما المدرسة النقدية التى تولى الشكل اهتماما أكبر وتدرس العمل الأدبى من داخله ، فتعتبر هذا الشرط مفروضا على العمل الأدبى من خارجه ، لايختلف عن النظر اليه على أساس اجتماعى أو نفسى أو تاريخى ••• الخ • والصحيح ان ننظر الى العمل الفنى ككل أولا ، وينصب نقدنا على لغته طبقا لمدى ماحققه من فنية لهذا العمل سواء أكانت الفصحى أم احدى لهجاتها • فالحكم الأخير على العمل الأدبى بالاجابة على هذا السؤال : هل هو فن أو لا فن •• ؟

وقد اثبت الزمن أن أعمالا أدبية لم تلتزم الفصحى فى أسلوبها ، كالملاحم والسير الشعبية قد بقيت فى تاريخنا الأدبى جنبا الى جنب مع الأعمال الأدبية التى التزمت الفصحى ، وان « الأصلح » الذى بقى هو الأصلح فنيا بغض النظر عن اللغة المستخدمة ، كما أن الردىء أيا كانت لغته قد اندثرت ، وان مصدر الرداءة كما سبق وذكرنا كان أحيانا التطرف فى الاهتمام بفصاحة اللغة لذاتها على حساب المضمون ، تماما كما كان مصدر الرداءة فى احيان أخرى هو ركاكة اللغة راكاكة جنت على المضمون بل ـ على حد قول توفيق الحكيم ـ لم يكن :

« ظهور الأدب الشعبى أحيانا الا علامة قصور أو تقصير من الأدب الرسمى ، أو صرخة احتجاج على جمود الفصحاء ··· ومن الغريب انك اذا تأملت التصميم الفذ والبناء الروائى لهذا الأدب الشعبى وجدته من حيث الفن لا اللغة هو السائر فى الطريق الصحيح ··· فقد تخلى الخاصة عن بعض هذه المهمة لعامة أدباء الشعب وشعرائه ووقفوا بعيدين عن كل تغيير وابتكار(٤٣) ونحن اذا أردنا أن نبحث عن فن أدبى يعد فى ذاتــه خلقا انشائيا فنيا لما وجدنا شيئا يضارع الأدب الشعبى فهذه الآثار على الرغم من انعدام الروعة اللغوية فيها وضياع الجانب الشكلى قد استطاعت أن تؤثر بمجرد فنها(٤٤) كذلك فان روايات مثل « زينب » لمحمد حســـين هيكل ، « وعودة الروح » و « يوميات نائب فى الاريـــاف » وكثير من تمثيليات مســـرح المجتمـــع لتوفيق الحاكيم ، والســقا مات ليوســف السباعى(٤٥) والأرض لعبد الرحمن الشرقاوى ، والجبل لفتحى غانم ، والباب المفتوح للطيفة الزيات هى أعمال فنية لاينكر أحد دورها التاريخى ـ على الاقل ـ للفن الروائى فى أدبنا العربى ، وقد كتب كل حوارها بالعامية ، ولو طبق عليها شرط الحوار الفصيح لتم الحكم على اغلبها بالاعدام والغيت فجاة من تاريخنا الأدبى ·

وقد كتب الاستاذ يوسف السباعى تعليقا على هذه القضية عندما اثيرت فى العام الماضى فقال :

العمل الفني ··· ومن بينه الانتاج الأدبى ·· عمل متكامل لايمكن تجزئة مقوماته ··· والحكم عليها كاجزاء منفصلة ··· فنحن لانستطيع أن نفصل لغته وأسلوبه وفكرته ، لكى نقوم كلا منها على حده ، لأن العمل الفنى ناتج عن اندماج هذه العناصر وتفاعلها معا ، ونحن نظلم العمل الفنى اذا حاولنا أن نرى كل عنصر من عناصر تكوينه على حده · ان

العمل الفنى يجب أن تقاس عناصره بحكم وجودها فيه ... لا بحكم وجودها فى سجلاتنا (٤٦) .

كما أعلن الأستاذ توفيق الحكيم قائلا :

رأيى فى لغة المسرح هو أن يراعى المؤلف الجو الفنى للمسرحية وهذا متروك لذوقه الأدبى وغريزته الفنية والفنان يجب أن يكون حرا فى اختيار اللغة التى يحتاج اليها فى التصوير والتعبير . واختيار الفصحى أو العامية مرهون أحيانا بموضوع المسرحية ، ومضمون الفكرة أو الصورة . فهناك موضوعات وأفكار وصور لايمكن ابرازها والتعبير عنها الا باستخدام الفصحى . كما ان هناك صورا خاصة لايتم تلوينها الا باستخدام الفصحى . كما أن هناك صورا خاصة لايتم تلوينها الا باستعمال العامية المناسبة لها . ولا أحب أن أحدد هنا تحديدا شاملا سريعا فأقول مثلا أن الروايات العربية الموضوع أو التاريخية أو الأجنبية أو الفكرية يجب أن تكون بالفصحى ، وان الروايات المصرية المحلية يجب أن تكتب بالعامية ، ففى بعض الاحيان نجد من الروايات المصرية المحلية مايحتاج فى تصويره وأفكاره ومراميه الى الفصحى . وفى الروايات المصرية مايتم ابراز فكاهاته مثلا ونوادره الطريفة بالعامية . فالتحديد يوقعنا فى الخطأ . ولا يجب أن نحدد للفنان ، لأن التحديد تقييد . والفن هو الحرية . المسألة اذن متروكة جملة وتفصيلا الى الذوق الفنى عند الفنان وهو قلما يخطىء اذا كان فنانا أصيلا (٤٧) .

كذلك يقول الأستاذ محمود تيمور :

ان الكاتب المسرحى يخطر بباله — أول وهلة — ان روايته للتمثيل على المسرح ، وأنه سيخاطب الجمهور على تبيان طبقاته ، فحتم عليه أن يطرق الآذان بما ألفت من لغة ويجلو للعين ماعرفت من مشاهد حتى يأخذ عمله الفنى سبيله الى اعماق القلوب ، لاترده وحشه ، ولا تعوقه غرابه . فان تخللت روايته كلمات يتعذر فهمها على النظارة فى الجملة ، كانت الصلة بينهم وبين الممثلين غير مأمونة الانقطاع . ومتى انقطعت الصلة ذهب التأثير وضاعت الفائدة المرجوه من الأدب المسرحى .

وان دور التمثيل لهو فى الحق مجالات للمتعة الذهنية ، واللهو البرىء وان كانت مع هذا تحمل رسالة تهذيبيه فى مغزاها ، ومن حسن الكياسة الا يكدر الكاتب المسرحى صفاء تلك المتعة ، ورقة ذلك اللهو بأن يقدم للجمهور شيئا يستغلق عليهم فهمه ، وتخفى معانيه ..

يضاف الى هذا أن المسرحية عرض لحادثه مستخلصة من لب الحياة ، اما عاطفية ، واما نفسية ، واما اجتماعية ولكى يصل الكاتب الى الاقناع والتأثير ، يجب عليه ان يحرص فى عرض موضوعه على السرعة فى التصوير ، ولن يتم له ذلك الا بأن ينطق الاشخاص بلغتهم ، التى تمثل مالهم من سمات وخصائص • فهو جدير بأن يجعل الصدارة للمعنى حتى يصل الى الافهام ، فعليه أن يعبر عنه من أقرب الطــــرق وأضمنها ، أى باللغة التى تكون أكثر سدادا فى بلوغ الهدف المقصود •

ورب سائل يقول : وهل تعجز الفصحى عن التعبير الناصع فى الموضوع الذى يتناوله كاتب المسرحية ، والجواب أنها لاتعجز أبدا ، ولكنها لغة الكتابة لا لغة الحديث فهى بهذه الصفة ـ لاتستطيع أن تبلغ رسالة المسرحية الى اشتات الطبقات •

ومن الأمثلة التى تؤيد قولنا ، فى وجوب كتابة المســــرحية بلغة العامية مانراه فى المسرحيات الانجليزية • فعلى الرغم من تقارب لغة الكتابة والحديث هناك ، لاتخلو المسرحية من عبارات ، تكاد تخلو منها الروايات القصصية والكتب الأدبية ، وما ذلك الا لأن المسرحية تتناول كل ماهو دائر بين الناس من الألفاظ •

وثمة عامل نفسى ، لعله كان أولى بالتقديم والابتداء ، ذلك أن المسرحية تقوم على الحوار ، فهو كيانها العام • ونحن فى مصر يتحدث بعضنا الى بعض بالعامية ، فتعودت آذاننا هذه اللغة ، واستساغت لهجتها ، فهى مسموع الجمهور فى كل مكان ، وهى لذلك وثيقة الارتباط بحياتنـــا المصرية • فمتى شاهد المصرى مسرحية بالحوار العامى فانه يستمع الى اللغة التى استقرت فى اعماق نفسه ، وتحببت اليه ، واستعذبتها مسامعه • وليس من حق انصار الفصحى ان يتخوفوا من كتابة المسرحيات بلغـــة الشعب ، فان ذلك لايضر بالفصحى ، ولا يعوق خطاها • فامامها ميادين الأدب والثقافة شتى متراحبة • وتلك هى الازجال والاغانى تصابحنا وتماسينا بالعامية المحضة ، لم تقف عقبة فى سبيل الفصحى ولم تلحق بها أى ضير • ولتطمئن الفصحى الى أن العامية وليدتها وربيبتها التى تحرص دائما على الاتصال بامها الرؤوم •

ومهما يكن من أمر فان فرض اتجاه لغوى على الكاتب المسرحى ضرب من التعسف والعنت ، وفيه مع ذلك حد من حريته فى اختيار أبين الوسائل للترجمة عما يريد الترجمة عنه من الأغراض ، وفى ســـلوك

أيسر السبيل الى قلوب الجماهير التى يكتب لها ... واللغة ــ فى أول الأمر وآخره ــ ماهى الا اداة مجردة للتعبير(٤٨) .

ثم يقول محمود تيمور أنه يقصر الحوار العامى على المسرحيات التى كتبت لتمثل لا لتقرأ ، بل ومن بين هذا اللون تلك التى تصطبغ باللون المحلى ، أما المسرحية المترجمة أو التاريخية فكلتاهما جديرة ان تصاغ بالفصحى .

ويمكن لانصار الفصحى ان يردوا على ذلك كله على أساس أن الكلمة المنشورة مذاعة أو مكتوبة ــ أوسع تداولا فى لغتنا العربية من البيئة المحلية لأى كاتب يكتب بها . وقد تصدق هذه الحجج لو ان الكاتب لا يكتب الا لابناء بيئته حيث يرتبط الحوار بارضية لغوية مشتركة ــ زمانيا ومكانيا ــ بالنسبة للمؤلف وشخصيات عمله الأدبى وقارئه على السواء . ولكن بمجرد تداول العمل الأدبى فى بيئة عربية تختلف عن بيئة الكاتب ، تتعطل بعض وظائف الحوار التى تبرر استخدام العامية فيه ، وكما أننا حين نقرأ العمل الأدبى المترجم لا نطالب شخصياته ان تتكلم بلهجة لا يرتبط القارىء العربى ببيئتها الاصلية ، كذلك فان هذا القارىء العربى فى العراق أو سوريا أو المغرب أو السودان حين يقرأ عملا أدبيا لأديب مصرى فانه لايطالب الشخصيات أن تتكلم بلهجات لايرتبط وعيه ببيئتها الاصلية .

أن الحوار العامى هنا لاتتعطل وظائفه الفنية ، بل تتعطل كل وظائفه التى تبرر وجوده اذا لم يستطع القارىء ان يفهمه ويتابعه مما يهدد بتعطل الوظيفة الفنية للعمل الأدبى كله .

ان الحوار بالفصحى بالنسبة لهذا القارىء العربى قد يشبه الحوار المترجم ، اذ تتعطل بعض وظائفه الفنية (وهذا أحد أسباب عدم استمتاعنا بقراءة الأدب المترجم كما نستمتع بقراءته فى لغته الأصلية) لكنه ينقذ العمل الأدبى كله من خطورة عدم الفهم ، فهذه الوظائف الفنية ليست غاية فى ذاتها ، انما هى وسيلة فنية لكى يصل العمل الأدبى الى الآخرين ، فاذا كانت سببا فى تضييق دائرة هؤلاء الآخرين ، فلابد من اعادة النظر فى قيمتها الفنية .

والاحتجاج بأن العرب فى كل مكان يفهمون لهجة القاهرة ويحبونها(٤٩) احتجاج ضعيف لأننا بصدد الحديث عن قواعد عامة بالنسبة لكل الكتاب العرب ، فهل يباح الحوار العامى للكاتب فى مصر لأن لهجته القاهرية مفهومه ولا يباح للكاتب فى دول عربية أخرى لم تكن للهجة

بلاده حظ الذيوع مثل لهجة القاهرة ؟ اننا اذا أردنا أن نعمم المبدأ نجـد الحجة أضعف من أن تثبت(٥٠) ٠

وقد عبر سلامه موسى عن هذا التعارض بين لغة الحوار التى يرى استخدامها فنيا ولغة الحوار التى يرى استخدامها لأسباب قومية ، ورأى أنه لابد أن يضحى بأحدهما ، فهو يقول :

أنا لا أنكر غرابة الحديث بالفصحى على المسرح أو السينما ولكننا نستطيع أن نضحى بذلك لمصلحة الوحدة القومية بين الشعوب العربية ، لست أنكر ان فى ذلك تضحية ، ولكن الحلم الأكبر الذى نحلمه هو ايجاد دولة قومية ينهبها الآن الاستعمار ، ويحكمها طغمة رجعية من الملوك ، هذا الحلم يستحق أن نضحى من أجله باللهجات وبشىء من الفولكلور الاقليمى(٥١) ٠

ومعنى هذا أن كاتب الحوار فى مرحلتنا الحاضرة عليه ان يضحى بأحد اثنين ، أما بعامة الشعب اذا كتب بالفصحى كما أوضح محمود تيمور ، واما بجمهوره الأدبى فى مختلف الدول العربية اذا كتب بالعامية ولهذا يقول محمود تيمور ٠

ان الكاتب المسرحى اذ يؤثر العامية على الفصحى انما يقوم بتجربة أدبية فى هذا العصر الحائر ، الذى لم تستقر فيه المذاهب من حيث اللغة ومن حيث مناهج الأدب فهو يلقى بتجربته بين يدى الجمهور ، ليحكم لها أو عليها ٠ والمستقبل كفيل باملاء ارادته على العصر الجديد ٠ وكل مايقال فى تقدير هذه الارادة رجم بالغيب ونثر بالظنون(٥٢) ٠

الفصـــل الخامس

الحـــلول المقترحـــة

يتبين لنا الآن مدى حدة هذه المشكلة وتذبذب الآراء بشأنها ، وقد لخص لنا توفيق الحكيم هذه الآراء المتعارضة فى بيانه الذى ذيل بـــه مسرحيته الصفقة عندما قال :

فاستخدام الفصحى يجعل المسرحية مقبولة فى القراءة ، ولكنها عند التمثيل تستلزم الترجمة الى اللغة التى يماكن أن ينطقها الاشخاص ، فالفصحى اذن ليست هنا لغةنهائية فى كل الاحوال ··· كما ان استخدام العامية يقوم عليه اعتراض وجيه ، هو ان هذه اللغة ليست مفهومة فى كل زمن ، ولا فى كل قطر ، بل ولا فى كل اقليم · فالعامية اذن ليست هى الاخرى لغة نهائية فى كل مكان وزمان (١) ·

كما علق الدكتور طه حسين على هذه القضية بعد ان رفضت احدى اللجان اجازة القصص المقدمة اليها لحوارها العامى فقال : (بعد حذف الكلمات العنيفة من تصريحه) ان أحدا لم يطالب بالفصحى مثلما طالبت ولكن مشكلة اللغة احدى مشاكل الأدب ، ومشاكل الأدب والفن لاتحـــل أبدا بالأمـــــر والقهر ، انها تحل بالجدل والاقتناع ، ايحسبون انهم بهذا قد انتهوا الى سلامة اللغة وحلوا مشكلتها ونفضوا ايديهم منها ؟ على هذا الاساس لو كان كتاب البيان والتبيين للجاحظ قد قدم لهم لاستبعدوه هو الآخر ، فقد ورد فيه كثير من اللهجات العامية وتعبيراتها ، وما فائدة اللغة العظيمة بغير أدب عظيم ، وما فائدة أن يكون عندنــــا لغة بغير أدب(٢) ·

ولا شك ان حل هذه القضية يتطلب القيام بمجهود ايجابى من جانب الادباء والكتاب للتقريب بين اللغتين ، بدلا مما يحدث اليوم من الكثيرين وهو العمل على مضاعفة الهوة بينهما فيبتعد بعض الكتاب عن كل لفظ أو تركيب أو قاعدة مألوفة النطق حتى ولو اكانت ذات أصل فصيح ، ويرى

ان أناقة الاسلوب أو استعراض العضلات اللغوية لا يتفق الا وكتابة لغة لاتمت الى لغة الحديث بصلة حتى ولو كانت هذه اللغة لغة حوار ٠

من هذه المجهودات للتقريب بين اللغتين ماجاء فى تقرير لجنة الفصحى والعامية الذى عرضه **الأستاذ فريد أبو حديد** على مجمع اللغة العربية فى دورته الرابعة عشر عام ١٩٤٨ وهو التقرير الذى يبدو انه أخذ بكثير فيما جاء به عندما قام المجمع بوضع معجمه الوسيط ، يقول التقرير :

واذا نحن مسحنا اللغة العامية ذلك المسح الشـــامل ودرســـنا ماتستعمله الاقطار العربية فى شرق العالم وغربه ، أمكن أن نعرف الانواع الآتية من الألفاظ :

١ ــ الألفاظ التى تستعملها الشعوب العربية جميعا أو تستعملها كثرة من تلك الشعوب ولا ذكر لها فى كتب اللغة ٠ وهذه تدعو الضرورة الى ادخالها فى اللغة لأن شيوعها فى الاقطار العربية قرينة على انها عربية الأصل وان أغفلتها كتب اللغة ٠

ويمضى مقدم التقرير فيقول :

واسمحوا لى أن أعرب عن معنى كثيرا مايدور فى نفسى ، وهو اننا نعتمد على قواميس اللغة اعتمادا كليا ، فما ورد فيها آمنا به ولم نقف لحظة لنناقش فيه ، مع أن الانسان لم يوهب العصمة ، وقد يفوت أصحاب القواميس جميعا ان يحيطوا بما استعمله العرب فى حياتهم ٠ ويمكن أن نقطع بأن اللغات المستعملة فى البلاد العربية تحتوى على كثير من الألفاظ التى لم يهتد أصحاب القواميس اليها ، فاستعمال لفظة فى كثير من الاقطار العربية قرينة على عروبتها أقوى من دلالة القواميس وما ورد فيها ٠

٢ ــ اما اذا لم يكن اللفظ مستعملا الا فى قطر واحد ، فاذا كان فى الفصحى مايغنى عنه ويمكن أن يسهل على الالسنة فى الاستعمال عملنا على احياء ذلك الفصيح واماتة الدخيل ، واما اذا كان لايوجد فى الفصحى مايغنى عنه أدخلناه فى اللغة مادام قد صقل فى الاستعمال وأصــبح فى صورة عربية مستساغة(٣) ٠

ومن هذه المجهودات أيضا دعوة الاستاذ **محمود تيمور** ــ التى لم يطبقها للأسف حتى فى أسلوب دعوته ــ وهى تلك التى يمكن استخلاصها كما بسطها فى كتابه « مشكلات اللغة العربية » فى النقاط التالية :

أولا : تيسير النحو وتعميم الضبط وتبسيط اللغة وتزويدها بالاستضافة من العامية واحياء القديم من الألفاظ وتعريب الأجنبى ٠

ثانيا : دراسة قواعد العامية ومراجعها من اللهجات العربية على ان نستفيد بها فى امداد قواعد الفصحى بما يوسع اقيستها ٠ فكثير من الخروج على قواعد الاعراب وخصائص النطق فى العامية موجود فى لغات بعض القبائل قبل الاسلام وسبق ان اجازه النحاه ٠

ثالثا : ادراك ان كثيرا من الكلمات العامية صحيحة فصيحة موجودة فى المعاجم وفى نصوص الأدب القديم يمكن استخدامها فى لغة الكتابة كما هى فى لغة النطق ٠

رابعا : هناك كلمات عامية جذورها عربية وصيغتها كذلك عربية ، ولكن الجديد فيها هو تحديد الدلالة أو تخصيص المعنى أو اطلاق ما قيد منه ٠ وهو فى الجملة اشراب اللفظ مدلولا لا ينشز عن مدلوله الأصيل ، ولايتنكر لمعناه القديم ٠ ويجب الاعتراف بأن هذا الباب من الكلمات هو زيدة خبرة بيانيه بعيدة المدى عميقة الأثر ، وثمرة تجربة اجتماعية لامستها الأمة فى احقاب ممدودة ٠

يقول الأستاذ محمود تيمور :

من الخير ان نؤكد لانفسنا هذه القربى بين العامية والفصحى ، ففى هذا التأكيد مايهبنا الطمأنينة والثقة حين نمسك بالقلم لنعالج الكتابة بلغة غير لغة الحديث ٠ فلا نتوهم أننا ننتقل من لغة الى لغة ، وبينهما بون بعيد بل نعرف ان قصارى عملنا فى الانتقال من لهجة الحديث الى لغة الكتابة ، انما هو مجرد صقل للكلمة ، وتقويم للنطق ، وتعديل للجملة ورعى لمقتضيات الفصحى فى مقام التعبير ، فنقارب بين أسلوب الكتابة وأسلوب التخاطب ما أمكن التقارب ، لتيسر للقارىء أيا كان شأنه سبل التبيين والفهم ، وتيسر للكاتب ايا كانت قدرته سبل الابانة والفهم(٤) ٠

ثم يخص بالحديث الكاتب الروائى أو القصصى فيقول :

وان ساغ لكاتب متأنق ان يترفع عن مشكلة العامة فيما يتناقلون من هذه الكلمات والتعبيرات ، على فرط الحاجة اليها ، وان يستجيد من كلمات الفصحى كل شريف أو طريف ، فالكاتب الروائى أو القصصى له شأن غير هذا الشأن ، وهدف غير هذا الهدف ، اذ هو احوج مايكون الى اصطناع كلمات وتعبيرات عامية فى الوصف والتصوير ، وبخاصة فى

مساق الحوار • فهى ذات دلالة تأثيرية خاصة فى النداءات والادعية والاجوبة ، وفى الاعراب عن المشاعر والاحاسيس ، ولاسيما حين يدور الحوار بين فئات من الناس مغرقة فى السوقية ، متغلغلة فى المحيط الشعبى ، وحين تظهر شخصياتها على منصة المسرح ، فى ازيائها البلدية وفى هيئاتها المتميزة ، لكى تتناقل الحديث(٥) •

وينتهى محمود تيمور الى القول بأن هذه الكلمات جنت عليها تسميتها بالكلمات العامية ، لاقتصار استعمالها على السنة العوام ، ثم يدعو الى استخدامها فى لغة الكتابة والى تسميتها بالعامية الفصحى(٦)

كذلك يقول الاستاذ أحمد حسن الزيات فى محاضرة له بمجمع اللغة العربية بعنوان « الوضع اللغوى » •

ترتب على اغلاق باب الوضع ، وتخصيص حكم القياس ، وتقييد حق التعريب وانكار وجود المولد وطرد الأمة العربية بأسرها خارج الحدود ان حدث امران خطيران لهما أقبح الأثر وأبلغ الضرر فى كيان اللغة وحياة الأدب •

الأمر الأول : طغيان اللغة العامية طغيانا جارفا حصر اللغة الفصحى فى طبقات العلماء والادباء ، والكتاب والشعراء يكتبون بها للملوك ويؤلفون فيها للخاصة ، وسيطر على حياة الأمة فى شئونها العامة وأغراضها المختلفة ، لأن العامية حرة تنبو على القيد ، وطبيعية تنفر من الصنعة ، فهى تقل من كل انسان ، وتستمد من كل لغة ، وتصوغ لكل مقياس ، وبذلك اتسعت دائرتها لكل ما استحدثته الحضارة من المفردات المولده والمقتبسه فى البيت والحديقة والسوق والمصنع والحقل • والناس فى سبيل التفاهم يؤثرون السهل ويستعملون الشائع ، ويتناولون القريب • وتخلف اللغة عن مسايرة الزمن وملاءمة الحياة معناه الجمود • والنهاية المحتومة للغة اندراسها بتغلب لهجاتها العامية عليها وحلولها محلها ، اذ تكون بسبب مرونتها وتجددها ، أدق تصويرا لأحوال المجتمع ، وأوفى اداء لأغراض الناس •••

والأمر الآخر : حرمان الفصحى كل ماوضعه المولدون من الالفاظ وما اقتبسوه من الكلمات ، لأن اللغويين الذين أقاموا انفسهم على اسرار اللغة مقام الكهنة على اسرار الدين ، أبوا أن يعترفوا بهذه الثروة اللفظية الضخمة لصدورها عمن لايملك الوضع والتعريب بزعمهم • فحرموا اللغة موردا ثرا كان يقيها الجفاف والذبول ، ويؤتيها النسل والخصب • ولولا

ان العلماء والمترجمين ـ وجلهم من غير العرب ـ تجاهلوا أوامر اللغويين فى الوضع والتعريب لما استطاعوا ان ينقلوا الى العربية علوم الأولين من فرس وهنود ويهود ... وقد أدى احتقار اللغويين للغة المولدين الى احتقار الادباء لأدب العامة . فكما أن أولئك لم يدونوا فى معجماتهم الكلام المولد ، لم يدون هؤلاء فى مؤلفاتهم الأدب الشعبى . ولو انهم دونوا أحسن ما دار على الالسن فى جميع الطبقات والبيئات من الامثال والحكم والمجازات والكنايات والطرف لوفروا للغة الفصحى والأدب العالى موردا لاينضب ومادة لاتنفذ . فان العامة كانوا تسعة أعشار الأمة العربية وهى فى أوج سلطانها ، وأكثرهم أعقاب أمم مختلفة الجنسية والعقلية والعقيدة ، دخلوا دين الله أو عاشوا فى كنفه ، واتخذوا العربية العامية لغة لهم أو دعوها معانيهم وتصوراتهم وافضوا اليها باسرار لغاتهم فكانت امثالهم تسير وأقاصيصهم تحكى ، ومصطلحاتهم تنقل ، ومواصفاتهم تذيع . فاذا كانت الفصحى نهرا تجمع من امطار فان العامية بحر تجمع من انهار . والنهر اذا اخلفه الغيث غاضت منابعه وجفت مجاريه . ولكن البحر اذا أخلفه راقد هنا امدته روافد .

ثم اقترح على اعضاء المجمع أربعة أمور (وقد أخذ بها المجمع عند وضعه المعجم الوسيط كما تدلنا على ذلك مقدمة المعجم) .

١ ـ فتح باب الوضع على مصراعيه بوسائله المعروفة وهى : الارتجال والاشتقاق والتجوز .

٢ ـ رد الاعتبار الى المولد ليرتفع الى مستوى الكلمات القديمة .

٣ ـ اطلاق القياس فى الفصحى ليشمل ماقاسه العرب وما لم يقيسوه ، فان توقف القياس على السماع يبطل معناه .

٤ ـ اطلاق السماع من قيود الزمان والمكان ليشمل مايسمع اليوم من طوائف المجتمع كالحدادين والنجارين والبنائين . وغيرهم من كل ذى حرفة .

فاذا اقررتم هذا الاقتراح ـ ايها السادة ـ دفعتم معرة العدم والعقم عن هذه اللغة الكريمة التى سمعناها فى القرن الخامس (الميلادى) تصف ناقة « طرفه » فتسمى اعضاءها عضوا عضوا وتنعت أوضاعها وصفا وصفا فى ٣٤ بيتا من معلقته . ثم نراها فى القرن العشرين تقف امام سيارة فورد بكماء بلهاء تشير ولا تسمى وتجمجم ولا تبين(٧) .

وفى مقال آخر له يتحدث عن حل لازمة اللغة فيقول :

اما تفريج هذه الازمة فلعله يكون اذا توسط بين التزمت الجامد والاباحية المائعة قوام من اللدونة المعقولة ، تصوغ الفاظ اللغة على الأوضاع التى تقتضيها الحضارة ، وتشكل أساليبها على الصدر التى يرتضيها ذوق العصر ، وتنظر الى النحو والصرف على انهما قواعد للغة واحدة ولهجة واحدة ، فيقتصر منهما على القواعد الثابتة التى تحفظ هذه اللغة وتقوم هذه اللهجة(٨) ٠

كذلك يؤكد الدكتور طه حسين ان قضايا اللغة العربية متصل بعضها ببعض ، وأن حل أحداها يؤدى الى حل غيرها فيقول فى محاضرة له عن مشاكلة الاعراب القاها على اعضاء مجمع اللغة العربية عام ١٩٥٥ ٠

واذا يسرت الكتابة ، واذا يسر النحو ، واذا أحسن المعلمون تعليم الأدب واللغة من نواح مختلفة : من ناحية ملاءمة التعليم لعقول الاطفال من الناحية البيداجوجية ، ولعقول الشباب من ناحية حسن الاختيار ، بحيث يكون التعليم ملائما للذوق الحديث أيضا ٠ اذا أحسن هذا كله ــ وكما تعلمون قد فرض التعليم على الشعب كله ــ فلست أشك بحال من الأحوال فى ان يوما من الأيام غير بعيد ــ سيأتى وقد عادت الحياة القوية الى هذه اللغة وأصبحت ليست لغة المثقفين فحسب ، ولا لغة الأدب فحسب ولكنها لغة المثقفين ولغة الأدب التى يفهمها الشعب كله(٩) ٠

وفى التعقيب على هذه المحاضرة أعلن الدكتور طه حسين أن مجمع اللغة العربية وضع مقترحات لاصلاح النحو منذ عام ١٩٤٤ وقدمها الى وزارة المعارف ، وان هذه المقترحات ماتزال تغط فى نومها(١٠) ٠

أما الاستاذ **العقاد** فيقول فى مقال له بعنوان « حرب اللغة » ٠

يتجدد البحث فى اللغة الفصحى واللغة العامية كما يتجدد عادة فى كل موضوع باق لا يقبل الفصل دفعة واحدة ، وقد يمضى الزمن ماشاء ان يمضى ثم يتركه بغير حل حاسم ٠ لأن « المشكلة » نفسها هى حل لمشكلة أخرى أكبر منها ، وكذلك فى اعتقادنا قيام اللهجة العامية الى جانب اللغة الفصحى ، فانها مشكلة تحل مشكلة أخرى أكبر منها وابقى : وهى مشكلة المساواة بين الناس فى التفكير والتعبير(١١) ٠

ومع ذلك فالأستاذ العقاد يرى فى المقال نفسه أملا فى أن تخف حدة

المشكلة نتيجة لتوحد القراءة وتوحد الاستماع الى مصدر واحد وتلاقى الأمم فى العصر الحاضر ٠ فنراه يقول :

ان عامل التوزيع والاختلاف فى تكوين اللهجات يقابله عامل آخر يساويه أو يفوقه فى بعض المراحل ، وهو عامل الضم والتسوية ٠٠٠ وان هبوط الفصحى الى العامية يقابله عامل آخــــر هو ارتقاء العامية الى الفصحى كلما توحدت القراءة وتوحد الاستماع الى مصدر واحد ، وان جنوح اللهجات الى التفرق عند انقسام الأمم فيما مضى يتبعه جنوحها الى التوافق والتقارب عند تلافيها واتلافها فى نطاق الجامعات وما يشبهها من الهيئات الآلية(١٢) ٠

ويقول محمود تيمور :

ليست كتابتنا المسرحيات بالعامية ، الا تقريرا لحالة واقعة ، تستند الى المستوى الثقافى واللغوى عند الجمهور ، فالكاتب يسجل لغة الكلام المهيمنة فى عصره ٠ وحين يشيع التعليم ، وتسمو درجة الثقافة ، تجرى على السنة الجماهير الفاظ من لغة الكتابة فيبدو ذلك واضحا فى المسرحيات أيضا ٠ واكلما أقتربت العامية من الفصحى كانت المسرحية صورة للتقارب وهانحن أولاء نجد لغة الحديث تستمد الكثير من العبارات الفصيحة ، وتذيعها بالاستعمال ٠ فالعامية ربيبة الفصــــحى ، تلتمس منها الغذاء والنماء ، والراجح انهما ستتقابلان على قليل من الفوارق ، وربما كان غير بعيد ذلك اليوم الذى تمسى فيه لغة الكتابة ولغة الحديث لغة واحدة ، هى ملتقى العامية والفصحى ٠

ولا نحسب انا بحاجة الى أن نقيم برهانا على ما اسلفنا من تقارب اللغتين ، ولكننا نحب ان نلفت القارىء المتتبع لتاريخ الحركة الأدبية الى عظم الفرق بين روايات أبى نضارة وروايات « عثمان جلال » وروايات « انطون يزبك » ٠ فقد كتبت كلها بالعامية المصرية ، فى فترات من الزمن ، وهى مـــــرآة للتطور اللغوى ، وانت اذا وازنت بينهـــا وبين ماكتب من المسرحيات العامية اليوم ، تجلى لك المدى فى اقتراب لغة الحديث من لغة الانشاء(١٣) ٠

كما أعلن الدكتور محمد مندور فى ختـــام كتابه « مســـــرح توفيق الحكيم » تعليقا على قضية الحوار بين العامية والفصحى بقوله :

اننا نعتقد ان الحل النهائى لهذه المشــــكلة ســــيأتى نتيجة للتطور الطبيعى الذى تسير فيه حركة التعليم العام والثقافة فى بلادنـــا ، حيث

نلاحظ ان اللغة العامية آخذة فى الارتفاع شيئا فشيئا الى مستوى الفصحى واتساع قاموسها باتساع الآفاق الثقافية لعامة الشعب الذى يستخدم هذه اللغة ، وكان استخدامه لها مقصورا فى عصور الجهل والأمية على التعبير عن حاجات الحياة المادية المحدودة والحياة العقلية والعاطفية البالغة الفقر والضيق . ومن المؤكد ان القضاء على الأمية ونشر الثقافة العامة بين طبقات الشعب سيحل المشكلة برفع مستوى اللغة العامية واثرائها وبخاصة بعد ان تطورت اللغة الفصحى نحو السلاسة واليسر ، وتخلصت من الالفاظ القديمة المهجورة ومن التعقيدات اللفظية والمحسنات البديعية السقيمة . ومن الممكن ان يستمر هذا التطور خطوات أخرى تزيد الفصحى يسرا وسلاسة دون أن تفقدها شيئا من غناها وممكناتها الجمالية بين يدى الكتاب ذوى الموهبة الحقة(١٤) .

هذا ومن الملاحظ بوجه عام ان انصار الحوار الفصيح يكونون اميل الى الاتجاه المحافظ فى مواقفهم ازاء المشاكل الفكرية الأخرى ، بينما من يجيزون الحوار العامى يكونون أكثر تحررا .وهذا موقف طبيعى طالما ان اللغة الفصحى أقل تغيرا وأكثر ثباتا فهى تتفق والنظام الفكرى لمن يكونون أكثر محافظة . وفى هذا يقول سلامه موسى :

واضح ان اللغة ثمرة المجتمع الذى يتكلم افراده بها .

ولكن المجتمع أيضا هو ثمرة اللغة التى تعين لافراده بكلماتها سلوكهم الذهنى والعاطفى . وقد التفت الى عبارة قالها الاستاذ عباس محمود العقاد بشأن الاشتراكيين فى مصر لها مناسبة هنا . اذ هم يدعون على غير مايحب ، الى اللغة العامية . وقد حسب عليهم هذه الدعوة فى قائمة رذائلهم ... ولكنه غفل عن التفسير لهذه الظاهرة الاجتماعية وهى ان الاشتراكيين شعبيون يمتازون بالروح الشعبى ويعملون لتكوينه .. وهم لهذا السبب أيضا مستقبليون وليسوا سلفيين،ولذلك يحملهم احترامهم للشعب على ايثار لغته الحاضرة على لغة السلف(١٥) .

ومع ذلك فان هذه الملاحظة بها كثير من الثغرات ، ذلك ان نوع الجمهور الذى يخاطبه الكاتب كثيرا مايتدخل – من ناحية أخرى – فى تحديد موقفه من هذه القضية وهذا الموقف يعود فيؤثر بدوره على مضمون العمل الأدبى ، يقول الدكتور محمد يوسف نجم :

والحقيقة أن هذه الاساليب المتباينة نبعت من طبيعة الكتاب واتجاههم الأدبى ، وهذا حكم ينطبق على أكثر مسرحيات النوع الأول

(المكتوبة باللغة الفصحى) ، أو من طبيعة الجمهور العربى الذى كتبت له هذه المسرحيات ، وهذا الاتجاه يتجلى فى الأسلوبين الأخيرين من أساليب كتابة المسرحية (اللغة الفصيحة التى لاتخلو من ركاكة وضعف ، واللهجة العامية الدارجة فى لبنان ومصر) فقد كان هؤلاء الكتاب يسعون الى التقرب من العامة ، ومراعاة اذواقهم فيما يخرجون لهم من مسرحيات . وقد أثر اتجاه الكتاب هذا ، فى تكيف الالوان الفنية فى المسرحية ، من حوادث وتشخيص ، ومشاهد غنائية وراقصة ، كما أثر على أساليبهم ، فكانوا يقدمون للجمهور اللغة التى يستسيغها(١٦) .

* * *

ونستطيع ان نخلص من هذا الى ان أصحاب الحلول المقترحة يرون أن مشكلة الحوار لاتنبع من وجود الفصحى والعامية ، فهذا ازدواج موجود فى كل لغات العالم ، بل هى تنبع من وجود الهوة بينهما فى لغتنا : فى المفردات والقواعد والنطق والتراكيب . وهم يضعون ثقتهم فى المستقبل على اساس التقريب بين اللغتين نتيجة العوامل الآتية :

أولا : عامل سياسى يتمثل فى الأخذ بالسياسة الاشتراكية ، مما يعمل أولا على ايجاد عقليات أكثر استعدادا للاقتراب من لغة الشعب ، كما أنه يتيح ثانيا لجميع الناطقين باللغة العربية فرصة تعلمها ، ويعمل ثالثا على اذابة الفوارق بين الطبقات وبالتالى اذابة الفوارق بين لغة للكتابة يستأثر بها القادرون على تعلمها ولهجات للحديث لايعرف غيرها نسبة كبيرة من ابناء الشعب .

ثانيا : عامل لغوى يرتبط بالعامل السابق ، وذلك بوجود عقليات أكثر تحررا توقظ من النوم المشروعات المقترحة لتيسير النحو والكتابة العربية ، وتعمل على استخدام الشائع من الألفاظ والتراكيب . ذلك أن اتاحة الفرصة للجميع لتعلم القراءة والكتابة ليس معناه معرفتهم باللغة الفصحى . فنحن نعلم أن الكثيرين منا ــ حتى ممن وصلوا الى أعلى مراحل العلم أو التعليم ــ يجدون صعوبة فى اتقان الفصحى ــ بوضعها الراهن ــ نطقا وكتابة(١٧) .

ثالثا : عامل تربوى يتمثل فى محو الأمية اللغوية ، ويتم نتيجة لتحقيق العاملين السابقين : تيسير التعليم للجميع بوجه عام (ومن شأنه ان يقرب لغة الحديث الى لغة الكتابة) ثم تيسير تعليم اللغة العربية بوجه خاص (ومن شأنه ان يقرب لغة الكتابة الى لغة الحديث) .

بهذا تتقارب اللغتان ، بحيث اذا اختلف السرد عن الحوار فى عمل

فنى لم يكن الفرق بينهما من الحدة بحيث يثير اشكالا مثل اشكال اليوم ، بل تحتفى المشكلة تلقائيا على نحو ماهو حادث فعلا فى المجتمعات التى لاتكاد تشكو من مثل هذه الأمية ·

ومنذ ربع قرن أعلن الدكتور طه حسين فى كتابه « مستقبل الثقافة فى مصر » أن اللغة العامية :

خليقة ان تغنى فى اللغة العربية الفصحى اذا نحن منحناها مايجب لها من العناية فارتفعنا بالشعب عن طريق التعليم والتثقيف ، وهبطنا بها هى من طريق التيسير والاصلاح الى حيث يلتقيان فى غير مشقة ولا جهد ولافساد ·

ثم انذر قائلا :

فنحن بين اثنتين : اما أن نيسر علوم اللغة العربية لتحيا ، واما ان نحتفظ بها كما هى لتموت ·

* * *

الواقع انى ماكنت أحسبنى سأتعرض يوما لهذه القضية ، فقد كنت أحس أنها احدى القضايا البيزنطية التى لايمكن الانتهاء فيها الى رأى حاسم ، حتى رأيت أن الانتصار لرأى دون آخر يصل الى حد الاتهام ، فاردت أن أوضح جوانب القضية لنفسى وللآخرين ·

وانى لاعتذر لأنى حاولت ان أقف بقدر الامكان موقفا موضوعيا وان أوضح آراء الاطراف المتنازعة ، أو مايمكن أن تكون آراؤهم · فاننى اعرف اننى بذلك لم أرض لدى القارىء هذه الحساسية المانوية ــ على حد تعبير ألبير كامو ــ التى تقسم كل شىء الى خير وشر ومنتصر ومنهزم ، فلابد من الانتصار لفريق دون آخر ، فيصادقنى القارىء أو يعـــادينى ، وهو احساس يرضيه فى كلتا الحالتين · ولكنى ضحيت بارضاء رغبته لأنى وجدت أن القضية ليست من اليسر بحيث ينقسم المتنازعون فيها الى فريق منتصر وآخر منهزم ·

ولعل ما أتاح لى هذا الموقف هو المنهج الذى اخترته لبحثى ــ وهو عرض القضية من خلال مختلف المحـــاولات والآراء فى أدبنا العربـــى المعاصر ــ كما يدل على ذلك عنــوان البحث ــ دون أن يعوقنى ذلك عن الاستئناس بآراء بعض أدبائنا القدامى أو الكتاب الأجانب متى كان ذلك ضروريا للتعرف على جذور القضية أو القاء مزيد من الضوء عليها · وهذا المنهج هو الذى جعلنى احترم النص وأدعه يتحدث بنفسه فى أكثر ما أوردت من نصوص ·

المصـــادر والتعليقـــات



١ ــ يذهب الكثيرون من الكتاب العـــرب الى الربط بين الدين الاسلامى واللغة العربية ، وكذلك ذهب بعض المستشرقين مثل رينان الذى يرى أن العربية مدينة ببقائها الى الاسلام كما ان العبرية مدينة ببقائها الى اليهودية ٠

ويعارض البعض هذا الرأى ومن بينهم الدكتور طه حسين الذى لايرى ضرورة الربط بين اللغة والدين لعدة أسباب أهمها :

(أ) ان هناك أمما كثيرة لها لغتها التى تتكلم وتكتب بها ، ولها لغتها الدينية التى تقرأ فيها كتبها المقدسة وتؤدى فيها صلاتها مثـــل اللاتينية واليونانية والقبطية والسريانية بالنسبة لبعض المسيحيين ٠

(ب) ان هناك أمما اسلامية لاتتكلم العربية ولا تفهمها ولا تتخذها أداة للفهم والتفاهم ، ولغتها الدينية هى اللغة العربية ٠

(انظر كتابه : مستقبل الثقافة فى مصر ــ دار المعارف ــ القاهرة ــ سنة ١٩٣٨ ــ ص ٢٢٩ ، ص ٢٣٠ ــ وانظر كذلك التعقيب على محاضرته حول مشكلة الاعراب ــ مجلة مجمع اللغة العربية ــ جـ ١١ ــ القاهرة ــ سنة ١٩٥٩ ص ١٠١)

وقد ذهب الى هذا الرأى أيضا بعض المستشرقين مثل القاضـــى ويلمور فى مقدمة كتابه :

The Spoken Arabic of Egypt

٢ ــ الدكتور محمد غنيمى هلال : المسرحية بين الشعر القديم والجديد ــ مجلة الكاتب ــ القاهرة ــ عدد ١٤ ــ مايو سنة ١٩٦٢ ــ ص ٢٥ ــ ٢٦ ٠



الفصـــل الأول :

(١) الدكتور محمد يوسف نجم : المسرحيــة فى الأدب العربى الحديث ـ دار بروت للطباعة والنشر ـ سنة ١٨٥٦ ـ ص ٤٢١ ـ ٤٢٢ .

(٢) نيقولا نقـاش : أرزه لبنان ـ المطبعة العمومية ـ بيروت ـ سـنة ١٨٦٩ ص ١٩ .

(٣) فرح أنطون : مصر الجديدة ومصر القديمة ـ مكتبـة التأليف سنة ١٩١٤ . المقدمـة ـ ص ح ـ د .

(٤) ميخـائيل نعيمـه : الآبـاء والبنون ـ طبـع شركـة الفنون ـ نيويورك ـ سنة ١٩١٧ ـ ص ٦ ـ ٨ .

(٥) محمد عثمان جلال : الروايات المفيدة فى علم التراجيدة ـ المطبعة الشرقية ـ القاهرة ـ سنة ١٣١١ هـ ـ ص ٢ .

(٦) الدكتور لويس عوض : دراســات فى أدبنـا الحديث ـ دار المعرفـة ـ القاهرة ـ سنة ١٩٦١ ـ ص ١٤٥ .

(٧) يعقوب صـنوع : موليير مصر وما يقاسـيه ـ المطبعة الأدبيـة ـ بيروت ـ سنة ١٩١٢ ـ ص ٨ ـ ٩ .

(٨) الدكتور أنور لوقـا : مسرح يعقوب صنوع ـ مجلة المجلة ـ القاهرة ـ العدد ٥١ ـ السـنة الخامسـة ـ مارس سنة ١٩٦١ ـ ص ٧٠ .

(٩) مؤلفـات محمد تيمور ـ ج ١ ـ وميض الروح ـ الناشر محمود تيمور ـ مطبعة الاعتماد القاهرة ـ سنة ١٩٢٢ ـ المقدمة بقلم محمود تيمور ـ ص ٥٦ . انظر كذلك مقدمة الجزء الثالث ـ المسرح المصرى ـ بقلم محمود عزمى ـ ص.س .

(١٠) عيسى عبيد : احسان هانم ـ مطبعة رمسيس بالفجالة ـ القاهرة ـ سـنة ١٩٢٢ ـ ص ١٧ ـ ١٨ .

(١١) ابراهيم المـازنى : ابراهيم الكاتب ـ مقدمة الطبعة الأولى ـ لجنـة النشر للجامعيين ـ يوليو سنة ١٩٤٥ ـ ص ٨ ـ ٩ .

(١٢) مجلة المقتطف ـ القاهرة أغسطس سنة ١٩٤٤ ـ ص ٢٧٦ .

(١٣) ابراهيم المازنى فى نقده لكتـاب « الأمير جيدر » تأليف ابراهيم جلال ـ مجلة الكتاب ـ القاهرة ـ نوفمبر سنة ١٩٤٥ ـ ص ٨٨ .

(١٤) محمود تيمور : مشـكلات اللغة العربيـة ـ مكتبة الآداب ـ القاهرة ـ سـنة ١٩٥٦ ـ ص ٢٣٤ .

(١٥) توفيق الحكيم فى بيانه الذى ذيل به مسرحيــة الصفقة ــ مكتبة الآداب ــ القــاهرة ــ ص ١٦٢ ·

(١٦) نجيب محفوظ : زقــاق المدق ــ مكتبة مصر ــ القاهرة ــ سنة ٢١٢ ·

(١٧) ابراهيم انيس : مستقبل اللغــة العربية المشتركة ــ معهد الدراســات العربية العالية ــ القاهرة ــ سنة ١٩٥٩ ــ ص ٦٢ ·

(١٨) الدكتور عبد العزيز الاهــوانى : العربيــة الفصحى فى حرج ــ مجــلة الآداب ــ بيروت ــ أبريل سنة ١٩٥٦ ــ ص ٢٣ ·

(١٩) محمود تيمور فى مقدمة كتابــه « فن القصص » ــ نشرته مجــلة الشرق الجديد ــ القاهرة ــ سنة ١٩٤٥ ــ ص ١٣ ·

(٢٠) محمد مندور ــ مسرح توفيق الحــكيم ــ معهد الدراســات العربيــة ــ القاهرة ــ سنة ١٩٦٠ ــ ص ١٣٥ ·

(٢١) الدكتور شكرى عياد : أخبار اليوم ــ القاهرة ــ ٣١ مارس سنة ١٩٦٢ ·
كما سبق ان أشار ابن خلدون اشــارة مماثلة فى مقدمته حيث قال عن اللغــة فى عهده انه « لم يفقد منها الا دلالة الحركات التى تعين الفاعل من المفعول فاعتاضــوا عنهــا بالتقديم والتأخير وبقرائن تدل على خصــوصيات المقاصــد » (المقدمــة ــ المكتبــة التجارية ــ القاهرة ــ ص ٥٥٥) ·

(٢٢) على أحمد باكثير : محــاضرات فى فن المسرحيــة من خــلال تجــاربى الشخصية ــ معهد الدراسات العربية ــ القاهرة ــ سنة ١٩٥٨ ــ ص ٧٦ ·

(٢٣) فؤاد دوارة : شــهرية الكتب الجديدة ــ مجــلة الكاتب ــ العــدد ١٩ ــ القاهرة ــ أكتوبر سنة ١٩٦٢ ــ ص ١٧٥ ·

(٢٤) نشر نص ترجمــة الحديث بمجلة الأديب ــ بيروت ــ ابريل سنة ١٩٥٣ ــ ص ٦٧ ــ ٦٩ ·

(٢٥) الدكتور لويس عوض ــ دراســات فى أدبنا الحديث ــ ص ٢٤٣ ·

الفصـــل الثـــانى :

(١) استدل القاضى ويلمور على صحة هــذا الرأى بوجود أوجه للشــبه بين العامية العربية فى مصر وبعض اللغــات السامية القديمــة كالعبرية والآراميــة أكثر مما هى موجوده بين العربية الفصحى وهــذه اللغات ، وقال ان هــذا يبرهن على أن عاميتنا تنحدر مباشرة من لهجة عربيــة قديمة أوثق اتصــالا بهذه اللغات من العربيــة الفصحى نفسـها .

أنظر :

J. Selden Willmore : The Spoken Arabic of Egypt, London, 3rd. edition 1919. Preface to the 2nd. edition, P. VIII.

ومؤلف هذا الكتاب أحد القضاه الانجليز الذين عملوا بالمحــاكم المصرية ، وقد أثار ظهور الكتــاب فى أوائل هــذا القرن مناقشات فى الصحافة المصريــة ، أطلعنا منهــا على مقال نشرته الاجبــسيان جازيت بتاريخ ٨ نوفمبر سنة ١٩٠١ أعقبه مقالان فى المؤيد بتاريخى ٩ نوفمبر ، ٣١ ديــسمبر من الســنة نفســها . ثم خمس مقالات فى مجــلة الضياء ــ السنة الرابعــة ــ (١٩٠١ ــ ١٩٠٢) صفحات ٢٥٧ ، ٣٢١ ، ٣٥٣ ، ٣٨٥ ، ٤١٧ .

وقد يرد على هــذه الحجة بأن هذه القرابة بين بعض اللهجات العاميــة واللغات السامية القديمة انما نشأت نتيجة احتكاك الناطقين بالعربيــة بالناطقين بهذه اللغات فيما بعد ، كما حدث بالنسبة للعربية الفصحى فى العراق عند احتكاكها بالاراميــة حتى ان قســما كبيرا من مفرداتها وبعض قواعدها غير عربى الأصــل .
(أنظر : فقه اللغة ــ لعلى عبد الواحد وافى ــ ط ٢ مكتبــة النهضــة المصرية ــ القاهرة ــ سنة ١٩٤٤ ــ ص ١٢٦) .

(٢) الدكتور ابراهيم أنيس : فى اللهجات العربية ــ مطبعــة لجنة البيــان العربى ــ القاهرة ــ سنة ١٩٥٢ ــ ص ٨ .

(٣) أحاديث المــازنى ــ الدار القوميــة للطباعــة والنشر ــ ســنة ١٩٦١ ــ ص ٨٩ .

(٤) ج. مندريس ــ اللغــة ــ تعريب عبد الحميد الدواخلى ومحمد القصاص ــ مكتبة الأنجلو ــ القاهرة ــ سنة ١٩٥٠ ــ ص ١٩٣ .

(٥) المرجــع الســـابق ــ ص ١٩٦ .

(٦) المرجــع الســـابق ــ ص ١٩٩ .

(٧) المرجــع الســـابق ــ ص ١٩٦ .

(٨) المرجــع الســـابق ــ ص ١٩٥ .

(٩) محمود تيمور : فى مقدمة كتابه : فن القصص — ص ١٥ .

(١٠) مجلة الأديب — مايو سنة ١٩٥٩ — ص ٤ .

(١١) كمال يوسف الحاج — مجلة الآداب — مارس سنة ١٩٥٦ — ص ٧٧ .
كما توسع فى شرح هذه النقطة فى كتابه : فلسفة اللغة — دار النشر للجامعيين — بيروت — سنة ١٩٥٦ — لاسيما الفصل الثالث .

(١٢) عباس محمود العقاد : حرب اللغة . مجلة الكتاب — القاهرة — مايو سنة ١٩٥٢ — ص ٥٣٦ — ٥٣٧ .

(١٣) الآداب — أكتوبر سنة ١٩٥٤ — ص ١٤ .

(١٤) أمين الخولى : محاضرات عن مشكلاتنا اللغوية — معهد الدراسات العربية — القاهرة — سنة ١٩٥٨ — ص ٤ .

(١٥) أحمد لطفى السيد : المنتخبات — ج ٢ — ص ١٣٤ .

(١٦) سلامة موسى : البلاغة العصرية واللغة العربية — المطبعة العصرية — القاهرة — سنة ١٩٤٥ — ص ٤٧ .

(١٧) الدكتور تمام حسان : اللغة بين المعيارية والوصفية — مكتبة الأنجلو — القاهرة — سنة ١٩٥٨ — ص ١٨٨ — ١٨٩ .

الفصـــل الثـــالث :

(١) عبر عن هـذا الرأى كثيرون من بينهم :

ابراهيم الأبيارى ورضـوان ابراهيم فى كتابيهما : ازمـة التعبير الادبى بين الفصحى والعامية ـ دار الطباعة الحديثة ـ سنة ١٩٥٨ .

أحمد بهاء الدين : مجلة آخر ساعة ـ ٩ مايو سنة ١٩٦٢ .

عبد الرحمن البزاز : الفصحى عنوان وحدتنـا ـ مجـلة العربى بالكويت ـ العدد ٤٦ ـ سبتمبر سنة ١٩٦٢ ـ ص ١٩ .

يحيى حقى : كتب للجميع ـ العدد ١٥٠ ـ مارس سنة ١٩٦٠ .

(٢) الدكتور عمر فروخ : القوميـة الفصحى ـ دار العلم للملايين ـ بيروت ـ سـنة ١٩٦١ ـ ص ٩٩ .

(٣) مجلة صـباح الخير ـ القاهرة ـ العـدد ٦ ـ ١٦ فبراير سـنة ١٩٥٦ ـ ص ٥٠ .

(٤) الدكتور محمد مندور : المسرحية بين العامية والفصحى والشعر ـ مجـلة الكاتب ـ القاهرة ـ العدد ٩ ـ ديسمبر سنة ١٩٦١ ـ ص ٥٨ .

(٥) عبد الله الخطيب ـ استعمال اللغـة العامية فى الحوار الفصحى ـ الأديب ـ أكتوبر سـنة ١٩٥٦ ـ ص ٦٦ .

(٦) د. ابراهيم انيس : مستقبل اللغة العربية المشتركة ص ١٤ .

(٧) محمود تيمور : مشكلات اللغة العربية ـ ص ١٨٨ ـ ١٨٩ .

(٨) جورجى زيدان : تاريخ آداب اللغة العربية ـ مطبعة الهلال ـ القاهرة ـ سنة ١٩٣٦ ـ ط ٣ ـ جـ ١ ـ ص ٣٥ .

(٩) جورجى زيدان : تاريخ اللغة العربيـة ـ مطبعـة الهلال ـ القاهرة ـ سنة ١٩٠٤ ـ ص ٦ .

(١٠) D.S. mergoliouth : The origins of Arabic Poetry, Journal of The Royal Asiotic Society, July 1952, P. 447 ... 449.

(١١) طه حسين : فى الأدب الجـاهلى ـ لجنة التأليف والترجمة والنشر ـ القاهرة ـ سنة ١٩٣٣ ـ ص ٦٣ .

(١٢) المرجـع السـابق ـ ص ٩٨ .

(١٣) المرجـع السـابق ـ ص ٩٤ .

(١٤) ابن خلدون ـ المقدمة ـ المكتبة التجارية ـ القاهرة ـ ص ٥٥١ ـ ٥٥٧ .

(١٥) ابن جنى ــ الخصائص ــ تحقيق محمد على النجار ــ مطبعة دار الكتب المصرية ــ القاهرة ــ سنة ١٩٥٥ ــ جـ ١ .

(١٦) المرجع السابق ــ ص ٢ .

(١٧) المرجع السابق ــ ص ١٢ .

(١٨) محمد الخضر حسين : نقض كتاب فى الشعر الجاهلى ــ ص ٩٢ ، ٩٤ .

(١٩) محمد لطفى جمعة : الشهاب الراصد ــ ص ١٥٤ .

(٢٠) على عبد الواحد وافى : فقه اللغة ــ مكتبة النهضة المصرية ــ القاهرة ــ ط ٢ سنة ١٩٤٤ ــ ص ٦٢ .

(٢١) المرجع السابق ــ ص ٨٤ .

(٢٢) المرجع السابق ــ ص ٨٦ .

(٢٣) الدكتور ابراهيم أنيس : فى اللهجات العربية ــ مطبعة لجنة البيان العربى ــ القاهرة ط ٢ ــ سنة ١٩٥٢ ــ ص ٣٢ .

(٢٤) المرجع السابق ــ ص ٣٩ .

(٢٥) أحمد أمين : فجر الاسلام ــ لجنة التأليف والترجمة والنشر ــ القاهرة ــ سنة ١٩٢٨ جـ ١ ــ ص ٦٢ .

(٢٦) محمد عطية الأبراشى : الآداب السامية ــ دار احياء الكتب العربية ــ القاهرة ــ سنة ١٩٤٦ ــ ص ١٠٨ ــ ١١٠ .

(٢٧) عمر فروخ : القومية الفصحى : ص ٨٢ ، ص ١٨٨ ــ ١٩٣ .

(٢٨) ابن خلدون : المقدمة . ص ٥٥٦ ، ٥٥٧ .

(٢٩) محمد كرد على : عجائب اللهجات ــ مجلة مجمع اللغة العربية ــ جـ ٧ ــ ص ٥٣ ، ص ١٢٨ ــ ١٣٣ .

(٣٠) محمد شوقى أمين : جواز التعريب على غير أوزان العرب ــ مجلة مجمع اللغة العربية ــ جـ ١١ ــ سنة ١٩٥٩ ــ ص ١١٩ ــ ٢٠٧ .

(٣١) يوهان فك : العربية ، دراسات فى اللغة واللهجات والأساليب ــ ترجمة عبد الحليم النجار ــ مطبعة دار الكتاب العربى ــ القاهرة ــ سنة ١٩٥١ ــ ص ٩ .

(٣٢) عبد القادر المغربى ــ السليقية فى الكلام ــ مجلة مجمع اللغة العربية . جـ ٩ ــ سنة ١٩٥٧ ــ ص ٧٩ .

(٣٣) يوهان فك ــ العربية ــ ص ١١٦ .

(٣٤) يوهان فك ـ المرجع السابق ـ ص ١٦٥ .

(٣٥) يوهان فك ـ المرجع السابق ـ ص ١٦٩ .

(٣٦) يرى الدكتور ابراهيم أنيس ان اللغة العربية لغة موسيقية ، وان سبب ذلك يرجع الى هذه الظاهرة الفريدة التى مرت بها اللغة العربية ، الا وهى وجود أدب عربى قبل الاسلام مع ندرة القراءة والكتابة مما جعل الأدب أدب اذن لا أدب عين ، فاكتسبت الآذان المران والتمييز بين الفروق الصوتية الدقيقة ، وأصبحت مرهفة تستريح الى الكلام لحسن وقعه أو ايقاعه ، وتأبى آخر لنبوه ، وأصبح من المألوف التعبير عن المعنى القليل بألفاظ كثيرة . ولم يخرج عن هذه الموسيقية الا بعض المفكرين من الأدباء أمثال ابن المقفع وغيره فى عصر المأمون ممن تأثروا بما ترجم عن الفرس واليونان والهنود . ثم عادت الكتابة بعد هؤلاء الى الموسيقية ممثلة فى الاسجاع والازدواج ، وظلت سوقها رائجة الى عهد قريب من عصرنا الحديث .

(دلالة الألفاظ ـ ص ١٩١ ـ ٢٠٠ ـ ومستقبل اللغة العربية المشتركة ص ٥٩) .

ويتنبأ الدكتور ابراهيم أنيس بأن لغة الكتابة ـ بوجه عام ـ ستفقد أهميتها فى التسجيل والتدوين ، وسجل محلها التسجيل الصوتى حين تصبح أدواته فى متناول الناس جميعا . « فالمستقبل للمسموع لا للعين .. ولا نشك ان السمع حينئذ سيصبح أكثر حساسية ، يميز دقائق الأصوات ومتباين النغمات ، مما سيؤدى حتما الى أن يصير الكلام أقرب الى الموسيقى . وهنا يمكن أن يقال أن الثقافة اللغوية قد عادت كلها الى الوسيلة الطبيعية وهى حاسة السمع لا تستعين الا بها ، ولا تحتاج الى ما اصطنعه الانسان ومن وسائل ناقصة كالكتاب والقلم » (دلالة الألفاظ مكتبة الأنجلو سنة ١٩٥٨ ص ١٨٩ ـ ١٩٠) وبذلك تعود اللغة العربية موسيقيتها الأولى .

وهذه آراء تحتاج الى مناقشة يضيق عنها المجال هنا .

(٣٧) يوهان فك : العربية ـ ص ١٤٦ .

(٣٨) يوهان فك : المرجع السابق ـ ص ١٥٢ .

(٣٩) توفيق الحكيم : زهرة العمر ـ كتاب الهلال ـ العدد ٤٧ ـ ص ١٣٣ .

(٤٠) المرجع السابق ـ ص ١٦٨ .

(٤١) عبد اللطيف حمزة : الأدب المصرى من قيام الدولة الأيوبية الى مجىء الحملة الفرنسية ـ مكتبة النهضة المصرية ـ القاهرة ـ ص ٢٥١ .

(٤٢) المرجع السابق ـ س ٢٦٣ .

(٤٣) يوهان فك : العربية ـ ص ١٣٧ .

الفصـــل الرابـــع :

(١) مجلة صباح الخير ـ العدد ٦ ـ سنة ١٩٥٦ ـ ص ٥٠ ٠

(٢) يحيى حقى : الارهـاب ممنوع والزعل مرفوع ـ جريدة المساء ـ القاهرة ـ ٣٠ يوليو ســنة ١٩٦٢ ٠

(٣) الرسالة الجديدة ـ ابريل سنة ١٩٥٤ ـ ص ٤ ٠

(٤) توسع فى بيان ذلك محمد عفيفى فى مقدمته لمجموعة قصصه « أنوار » ـ مطبوعات مجلة القصة ـ العدد ٢٢ ـ سنة ١٩٤٦ ٠

(٥) الدكتور عبد العزيز الاهوانى : العربية الفصحى فى حرج ـ مجلة الآداب ـ ابريل ســنة ١٩٥٦ ـ ص ٢٠ ٠

(٦) محمد فريد أبو حديد : موقف اللغة العربيـة العامية من اللغة العربيـة الفصحى ـ مجلة مجمع اللغة العربية ـ جـ ٧ ـ سنة ١٩٥٣ ـ القاهرة ـ ص ٢٠٨ ٠

(٧) مقدمة ابراهيم الكاتب ـ ص ٩ ٠

(٨) أنظر مقدمة لمجموعة قصص « جمهورية فرحات » للدكتور يوسف ادريس ٠

(٩) على أحمد باكثير ـ محـاضرات فى فن المسرحية من خلال تجاربى ـ ص ٧٣ ٠

(١٠) صحيفة الأخبار ـ القاهرة ـ ٢٣ مايو سنة ١٩٦٢ ٠

(١١) ألوان من القصة المصرية ـ دار النديم ـ سنة ١٩٥٦ ـ ص ١٤ ٠

(١٢) عباس محمود العقاد : ساعات بين الكتب ـ مطبعة المقتطف والمقطم ـ ســنة ١٩٢٩ جـ ١ ـ ص ٩٥ ـ ٩٦ ٠ وقد أشير فى الكتـاب الى أن هـذا المقال سبق نشره بتاريخ ٢٢ ابريل سنة ١٩٢٧ ٠

(١٣) على أحمد باكثير : محـاضرات فى فن المسرحية ـ ص ٧٣ ٠

(١٤) يحيى حقى : خطوات فى النقد ـ مكتبة دار العروبة ـ القاهرة ـ ص ٢٠٠ ٠

(١٥) محمد جـلال كشك : شرف المهنة ـ مكتبـة دار العروبة ـ القـاهرة ـ سنة ١٩٦١ ـ دراســة بقلم يحيى حقى ـ ص ٢٥٢ ٠

(١٦) يحيى حقى : فجر القصة المصرية ـ المكتبة الثقافية ـ رقم ٦ ـ دار القلم ومكتبة النهضة ـ القاهرة ـ ص ٦٤ ٠

(١٧) الدكتور عبد القادر القط : حول التأليف المسرحى ـ مجلة الشــهر ـ ديسمبر سنة ١٩٥٩ ـ ص ٣٨ ٠ كما كرر الرأى نفسه فى مقاله : قضـايا المسرح العربى المعـاصر : مجلة الشهر ـ ابريل سنة ١٩٦١ ـ ص ٨ ٠

(١٨) الدكتور محمد مندور : المسرح النثرى ــ معهد الدراسات العربية العالية ــ القاهرة ــ سنة ١٩٥٩ ــ ٧١ .

(١٩) الدكتور محمد مندور : فى الأدب والنقد ــ لجنة التأليف والترجمة والنشر ــ القاهرة ــ سنة ١٩٤٩ ــ ص ١٥٥ .

(٢٠) عباس العقاد : ساعات بين الكتب ــ ص ٩٦ .

(٢١) عباس العقاد : أغراض البحوث فى الفصحى والعامية ــ مجلة مجمع اللغة العربية ــ القاهرة ــ جـ ١١ ــ سنة ١٩٥٩ ــ ص ٧٧ .

(٢٢) الجاحظ : البخلاء ، ضبطه وشرحه وصححه أحمد العوارى وعلى الجارم ــ دار الكتب المصرية ــ القاهرة ــ جـ ١ ــ ص ٧٨ (آخر قصة جبل العمر مع أبى مازن) .

(٢٣) يوهان فك : العربية ــ ص ١٢٠ .

(٢٤) الجاحظ : البيان والتبيين ــ تحقيق عبد السلام هارون ــ مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ــ القاهرة ــ جـ ١ ــ ص ١٤٥ ــ ١٤٦ .

(٢٥) الجاحظ : الحيوان ــ تحقيق عبد السلام محمد هارون ــ مكتبة مصطفى البابى الحلبى ــ القاهرة ــ سنة ١٣٥٧ هـ ــ جـ ١ ــ ص ٢٨١ ــ ٢٨٢ .

(٢٦) ابن قتيبه : عيون الأخبار ــ دار الكتب المصرية ــ القاهرة ــ سنة ١٩٠٥ ــ المجلد الأول ــ مقدمة المؤلف ص م ــ ن .

(٢٧) قدامه بن جعفر : نقد النثر ــ حققه وعلق حواشيه الدكتور طه حسين وعبد الحميد العبادى ــ مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ــ القاهرة ــ سنة ١٩٤٠ ــ ص ١٣٩ .

(٢٨) المرجع السابق ــ ص ١٤٣ ــ ١٤٤ .

(٢٩) أنور فتح الله : الحوار فى المسرحية ــ مجلة الأديب المصرى ــ القاهرة ــ مارس سنة ١٩٥٠ ــ ص ١٧٨ ــ ١٧٩ .

(٣٠) على أحمد باكثير : محاضرات فى فن المسرحية ــ ص ٧٥ .

(٣١) ج. مندريس : اللغة ــ ص ١٨٥ .

(٣٢) المرجع السابق ــ ص ١٨٦ .

(٣٣) المرجع السابق ــ ص ١٩١ .

(٣٤) فتحى غانم : الجبل ــ الكتاب الذهبى ــ روزاليوسف ــ القاهرة ــ العدد ٥٩ ــ فبراير سنة ١٩٥٩ ــ ص ١٣ .

(٣٥) توفيق الحكيم : فن الأدب ــ مكتبة الآداب ــ القاهرة ــ ص ١٦١ .

(٣٦) مجلة الآداب ـ بيروت ـ مارس سنة ١٩٦١ ـ ص ٦ .

(٣٧) أربع مسرحيات من الأدب الأمريكي ـ جمع ومراجعة حسن محمود ـ مقدمة بقلم توفيق الحكيم ـ مكتبة الأنجلو ـ القاهرة ـ سنة ١٩٥٤ .

(٣٨) المرجع السابق ـ ص ٣١٦ ـ كما طبعت ترجمة هذه المسرحية « ما حدش واخد منها حاجة » طبعة مستقلة ومعها تقديم حسن محمود فقط ـ مكتبة الانجلو ـ القاهرة ـ سنة ١٩٥٨ .

(٣٩) مجلة الكاتب ـ القاهرة ـ العدد ١٤ ـ مايو سنة ١٩٦٢ ـ ص ٧

(٤٠) الدكتور محمد مندور : في الأدب والنقد ـ ص ١٥٥ ـ ١٥٦ .

(٤١) الدكتور محمد مندور : المسرحية بين العامية والفصحى والشعر ـ مجلة الكاتب ـ العدد ٩ ـ ديسمبر سنة ١٩٦١ ـ ص ٦١ .

(٤٢) الدكتور عبد القادر القط : مشكلتان في القصة المصرية القصيرة ـ مجلة الشهر ـ القاهرة ـ العدد الأول ـ مارس سنة ١٩٥٨ ـ ص ١٠

(٤٣) توفيق الحكيم ـ زهرة العمر ـ ص ١٤٠ .

(٤٤) المرجع السابق ـ ص ١٤٢ .

(٤٥) أعلن يوسف السباعي في مقدمة روايته « السقا مات » انه حاول أن يكتب الحوار بالفصحى لكنه لم يلبث أن وجد أبطال القصة ينطقون على الرغم منه في أحاديثهم بالعامية .

(٤٦) مجلة روزاليوسف ـ ٢٢ يونية سنة ١٩٦١ .

(٤٧) عبد العزيز مطر : من حديث اللغة والأدب ـ دار المعرفة ـ القاهرة ـ سنة ١٩٦٢ مع الأستاذ توفيق الحكيم ـ ص ١٥٨ ـ ١٥٩ .

(٤٨) محمود تيمور : دراسات في القصة والمسرح ـ مكتبة الآداب ـ القاهرة ـ ص ٢٧١ ـ ٢٧٦ .

(٤٩) الدكتور محمد مندور : دفاع عن الكوميديا ـ مجلة الكاتب ـ العدد ٤ ـ يوليو سنة ١٩٦٢ ـ ص ٨ . وكذلك : المسرح بين المستوى والجمهور ـ مجلة الكاتب ـ العدد ٧ ـ سنة ١٩٦١ ـ ص ١٢ .

(٥٠) الرسالة الجديدة ـ ابريل سنة ١٩٥٨ ـ ص ٦ .

(٥١) محمود تيمور : دراسات في القصة والمسرح ـ ص ٢٧٧ .

الفصل الخامس :

(١) توفيق الحكيم ــ الصفقة ــ ص ١٦١ .

(٢) صحيفة الجمهورية ــ القاهرة ــ ٣ يونيو سنة ١٩٦١ .

(٣) تقرير لجنة الفصحى والعامية ــ عرض الأستاذ محمد فريد أبو حديد ــ مجلة مجمع اللغة العربية ــ ج ٧ ــ ص ٢٢٥ ــ ٢٢٦ .

(٤) محمود تيمور : مشكلات اللغة العربية ــ ص ٢٠١ ــ ٢٠٢ .

(٥) المرجع السابق ــ ص ٢٣١ ــ ٢٣٢ .

(٦) المرجع السابق ــ ص ٢٣٥ .

(٧) أحمد حسن الزيات : الوضع اللغوى ــ مجلة مجمع اللغة العربية ــ ج ٨ ــ القاهرة ــ سنة ١٩٥٥ ــ ص ١١٤ ــ ١١٦ . كما نشر المقال بمجلة الرسالة بتاريخ ١٩٥٠/١/٩ ثم أعيد نشره فى كتاب « من وحى الرسالة » ــ مجلد ٢ ــ ط ٢ ــ مكتبة نهضة مصر ــ القاهرة ــ سنة ١٩٦٠ ــ ص ١٧٥ ــ ١٨٥ .

(٨) أحمد حسن الزيات : لغتنا فى أزمة ــ مجلة مجمع اللغة العربية ــ ج ١٠ ــ القاهرة ــ سنة ١٩٥٨ ــ ص ٤٧ . كما عبر عن الرأى نفسه فى كتابه : « من وحى الرسالة » ــ ج ٤ ــ سنة ١٩٥٨ ــ ص ١٢٣ .

(٩) طه حسين ــ مشكلة الاعراب ــ مجلة مجمع اللغة العربية ــ ج ١١ ــ ص ٩٩

(١٠) المرجع السابق ــ التعقيب على المحاضرة ــ ص ١٠٢ .

(١١) عباس العقاد : حرب اللغة ــ مجلة الكتاب ــ القاهرة مايو سنة ١٩٥٢ ص ٥٣٦ .

(١٢) المرجع السابق ــ ص ٥٣٨ .

(١٣) محمود تيمور : دراسات فى القصة والمسرح ــ ص ٢٧٣ ــ ٢٧٤ .

(١٤) الدكتور محمد مندور : مسرح توفيق الحكيم ــ ص ١٣٦ .

(١٥) سلامة موسى : البلاغة العصرية واللغة العربية ــ ص ١١ .

(١٦) الدكتور محمد يوسف نجم : المسرحية فى الأدب العربى الحديث ــ ص ٤٥١ .

(١٧) وفى هذا يقول ابن خلدون فى مقدمته : لذلك نجد كثيرا من جهابذة النحاة

والمهرة فى صناعة العربية المحيطين علما بتلك القوانين اذا سئل فى كتابة سطرين الى أخيه أو ذى مودته أو شكوى ظلامه أو قصد من قصوده اخطأ فيها عن الصواب وأكثر من اللحن ولم يجد تأليف الكلام لذلك والعبارة عن المقصود على أساليب اللسان العربى وكذا نجد كثيرا من يحسن هذه الملكة ويجيد الفنين المنظوم والمنثور وهو لا يحسن اعراب الفاعل من المفعول ولا المرفوع من المجرور ولا شيئا من قوانين صناعة العربية . (من فصل بعنوان : فصل فى ان ملكة هذا اللسان غير صناعة العربية ومستغنية عنها فى التعليم – ص ٥٦٠) .

(١٨) الدكتور طه حسين : مستقبل الثقافة فى مصر دار المعارف – القاهرة – سنة ١٩٣٨ – ص ٢٣٦ .

(١٩) المرجع السابق – ص ٢٤١ .

رحـلة أوديب فى الزمن

المحتوى (٣)



رحـــلة أوديب فى الزمن

مأساة « أوديب » من أبرز المآسى التى اخصبت الفكر الانسانى على مر العصور ، ولقيت تجاوبا من جمهور القراء ومشاهدى المسرح على السواء • انها تثبت ان الشخصية الفنية لا تنتهى بانتهاء العمل الفنى بل هى – مثل الكائن الحى – تتطور بمرور الزمن ، فيضيف اليها جمهور الكتاب والمتذوقين على السواء ، حتى لتصبح ملكا للتاريخ الأدبى • هكذا حدث مع شخصـــيات مثل دون كيشوت وهـــاملت وكليوباترا واليكترا وأوديب ••• وتطور هذه الشخصيات وتغايرها ليس الا دلالة على تطور المجتمع البشرى وتغاير حضاراته ، لأن الوجه الجديد للشخصية القديمة لا ينفصل عن العصر أو المجتمع الذى أطل منه •

ولقد كان المسرح هو الساحة الرئيسية التى ازدهرت فيها شخصية أوديب وان تنازعتها ساحات أخرى ابتداء من الاساطير التى نشأت فيها حتى علم النفس الفرويدى فى بدايات القرن العشرين •

وهكذا نجد ان أعظم شعراء المآسى اليونانية الثلاثة فى القـــرن الخامس قبل الميلاد : ايسخيلوس وسوفوكليس ويوريبيديس قد عرضوا لها • ولكن يبدو ان نص سوفوكليس هو النص الوحيد الذى نجا من الضياع •

مأساة أوديب عند سوفوكليس :

وقد مر المسرح اليونانى بكثير من التطورات قبل سوفوكليس لا مجال هنا لتفصيلها ، ولكن يكفى القول أن سلفه ايسخيلوس زاد عدد الممثلين الى اثنين بعد ان كان هناك ممثل واحد يقوم بالادوار المختلفة وذلك بأن يدخل خيمة ويغير ملامحه وملابسه ثم يخرج ليخاطب افراد الجوقة • كما

اهتم بالملابس وخصص لكل قصة ازياءها واستخدم الأحذية العالية ، وأدخل كثيرا من الصقل على الأقنعة فاصبحت تعبر الى حد كبير عن ملامح الممثل وعواطفه ٠ واعتنى بالاخراج والآلات المختلفة التى كانت تجعل المنظر رائعا ذا تأثير بالغ ، وتشجع الممثلين على بذل مجهود كبير لينجحوا فى اشعار المتفرجين بانهم يرون شيئا حقيقيا لا خياليا ، وبذا ارتقت المسرحية على يد ايسخيلوس رقيا كبيرا جعل النقاد يعتبرونه أبا المأساة وخالقها (١) ٠

ثم جاء سوفوكليس فأدخل على المأساة تجديدات عدة : فجعل الممثلين ثلاثة ، وزاد عدد الجوقة فاصبحت تتكون من خمسة عشر عضوا بعد ان كانوا اثنى عشر ، ولكنه رغم هذه الزيادة قلل من أهمية الدور الذى تقوم به ، فتضاءل الجزء الغنائى فى المأساة ٠ كما ابتكر سوفوكليس تصوير المناظر حتى وصل به حد الاتقان كما يحدثنا ارسطو ، ووجه اهتمامه الى التمثيل نفسه والشخصيات التى تقوم به بحيث جعلها تختلف عن بعضها البعض اختلافا بينا فى الافكار والعواطف فاكسبها هذا التنوع حيوية وواقعية ٠ لكن أهم تغيير طرأ على المسرحية عند سوفوكليس هو انها أصبحت على يديه عملا انسانيا أقرب الى مشاعرنا واشد تأثيرا فى نفوسنا ، وكان الشاعر يمتاز بمقدرته الفنية ، فهو يصطنع فى كل أجزاء المأساة حوادث صادرة عن الشخصية ذاتها ولا يدع للصدفة الا نصيبا ضئيلا ، ثم هو يسيطر على لغته الانيقة حتى أنه يدنو بها الى الكلام العادى دون ان يظهر فيها التكلف ٠٠ ولقد برزت خصائصه كلها فى درته الخالدة « أوديب ملكا » التى اعتبرها ارسطو اعظم التمثيليات الاغريقية على الاطلاق (٢) ٠

وكما ألهمت مسرحية « أوديب ملكا » لسوفوكليس عددا من الشعراء الذين جاءوا بعده وكتبوا مسرحيات تدور حول الموضوع نفسه ، فقد اثارت عددا أكبر من الدراسات بين النقاد ٠

فمن الآراء الشائعة ان هذه المسرحية تصور صراع الانسان مع القدر من ناحية ، والعلاقة بين الجريمة والعقاب من ناحية أخرى ٠ وليس المهم ان ينجح الانسان فى محاولته مع القدر ، انما المهم أن يحاول ٠ فالملك لايوس ملك طيبة وزوجته جوكاستا يعلمان ان ابنهما سيقتل أباه

---

(١) د٠ صقر خفاجة ، دراسات فى المسرحية اليونانية ، مشروع الالف كتاب رقم ٣٠٠ ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، ص ٢٠ ٠

(٢) المرجع السابق ص ٢٢ ــ ٢٣ ٠

ويتزوج أمه ، فيحاولان التخلص من هذا الشر بقتل الصبى قبل ان ينمو ويقترف هذه الآثام • وأوديب يعلم بما دبر القضاء له ، فيفر من قصر الملك بوليب والملكه ميروب اللذين تبنياه فى كورنث ـ معتقدا انهما أبواه ـ فى محاولة منه لتجنب ارتكاب الاثم • وهناك اية أخرى على حريـــة الانسان أمام القضاء ، وهى التى يصورها لنا سوفوكليس فى مسرحيته الأخرى « أوديب فى كولونا » وهى ان الانسان حين يعجز عن رد القضاء لايرى نفسه منهزما ولا يرى نفسه مسئولا عما توسط فيه من الاثم دفعته غريزته الانسانية الأولى والتقاليد الموروثة بفقء عينيه عقابا على ما ارتكبه من أثم ، فانه حين أفاق من فعلته وجد أنه لم يرتكب جريمته عامدا ، فقد كان يجهل اباه حين قتله ويجهل أمه حين تزوجها ، فالقدر هو المسئول اذن عما حدث ، أما هو فبرىء • وقد اقتنعت الآلهة بذلـك فرضيت عنه اخيرا حتى جعلوا جثته مصدر بركة للبلد الذى تدفن فيه • وهكذا فقد انتهت حرية الانسان الى شىء من الفوز وان لم تستطع ان تجنبه المحنة(٣) •

ويرى نقاد آخرون ان جوهر هذه المأساة هى مناقشة ماهية الانسان الحقيقية ومكانه اللائق فى الكون • وهذا يقودنا الى مناقشة ترجمة عنوان المسرحية الاغريقية « أوديب ملكا » فهى ليست ترجمة دقيقة لأن الأصل هو tyrannos وترجمتها هنا ليست كلمة « طاغية » بدلالتها المعروفـــة فى العربية ، لأن الكلمة الاغريقية تعنى الحاكم المطلق الذى قد يكون سيئا أو حسنا ، ولكنه فى كلتا الحالتين حاكم قد اغتصب السلطة ولـــم يرثها ، أى أنه ليس ملكا • فالطاغية بالمعنى الاغريقى هو الذى يصل الى الحكم أما بالتفوق العقلى أو القوة أو النفوذ • والسخرية التى فى هذه المسرحية أن أوديب الطاغية لم يكن يعلم أنه أيضا ملك شرعى بالوراثة ، فقد اغتصب السلطة من أبيه دون أن يعلم أنه أبوه حتى اكتشف ذلـك بعد سبعة عشر عاما • ولهذا فان الجوقة تدعوه بلقب الملك للمرة الأولى فى الأنشودة التى تغنيها بعد ان يعرف أوديب هذه الحقيقة •

ان قضية أوديب تبدو له فى الظاهر سهلة وهـــى : من هو قاتل لايوس ؟ لكنه عندما يتقصى الجواب يتخذ السؤال شكلا آخر وتصـــبح

---

(٣) من مقدمة د. طه حسين لترجمته لأوديب وثيسيستوى لاندريه جيد ، دار الكاتب العربى ، القاهرة ، ١٩٤٦ ، ص ١٧ ، واعيد طبع المقدمة عند نشر ترجمة المآسى الثلاث : اوديب ملكا وأوديب فى كولونا واوديب لاندريه جيد فى مطبوعات كتابى ، الكتاب الثامن ، القاهرة ، ص ١٤ •

المعضلة معضلة أخرى مختلفة هى : ترى من أنا ؟ وهكذا نجد أن أوديب يلعن قاتل لايوس ثم يتكشف له أنه انما كان يلعن نفسه • وهكذا يصبح الصائد هو الفريسة ، والمحقق هو المجرم • ان هذا الانعكاس هو حركة المسرحية • فليس فى المسرحية أوديب واحد بل اثنان • أحد هذين الاوديبين هو الشخص الرائع الذى تعرضه علينا المسرحية فى المشاهد الأولى ، الطاغية ، الغنى ، القوى ، صاحب الفكر والحيوية التى تدفعه الى البحث ، اما أوديب الآخر فهو موضوع البحث ، قتل أباه واقترف الفحشاء مع أمه • وحتى قبل ان يجد أوديب الأول أوديب الثانى فانهما متصلان ومتعادلان لأن اسم أوديب تعنى ذا القدم المتورمة مما يؤكد وجود العيب الجسدى الذى يشوه جسد الطاغية العظيم ، وهو عيب يحاول ان ينساه لكنه يذكرنا بالابن المنبوذ الذى كانه هو الطاغية فى الماضى والانسان المنبوذ الذى سرعان ما سيصبحه •

والدرس الذى تعلمه أوديب من حياته هو ان الانسان لا يستطيع أن يكون واثقا من المستقبل ، ومعرفة الانسان جهل(٤) •

ان مسرحية أوديب عمل خصب يوحى بعشرات الافكار والتأويلات ، لكننا فى النهاية مع الرأى القائل بأن سوفوكليس لم ينظر الى كل هذه القضايا الا بالقدر الذى يمكنه من خلق مأساة خالدة تهم الانسانية جمعاء(٥) •

واذا قارنا بين مأساة أوديب ومأساة اليكترا وجدناهما مسرحيتين متقابلتين من أكثر من جانب ، ليس فقط من حيث رآهما فرويد : تعلق الابن بامه فى أوديب ، وتعلق الابنة بابيها فى اليكترا ، فنحن نكاد ننسى بسبب هذا الرأى الفرويدى ان أورست الابن ـ وليست اليكترا الابنة ـ هو الذى قتل أمه كليتمنترا وان كان بتحريض من اليكترا ، الا أنه لم يكن مجرد اداة خالصة بل كان لديه من الدوافع ما جعله يعود من منفاه لينتقم من أمه التى قتلت اباه أجاممنون وعاشت مع عشيقها ابجستوى • فاذا كان أوديب يقتل اباه ويتزوج أمه ، فان أوريست على العكس من ذلك

---

(٤) انظر مقال برنارد نوكس بعنوان أوديب ، فى كتاب روائع التراجيديا فى ادب الغرب ، جمعها وقدم لها كينييث بروكس ، ترجمة دكتور محمود السمرة ، دار الكاتب العربى ، بيروت ، ١٩٦٤ ، من ص ١٩ ـ ٥٤ •

(٥) من مقدمة د. سامية أسعد لترجمة الالة الجهنمية لجان كوكتو ، ترجمة فتحى العشرى ، مكتبة الانجلو ، القاهرة ، ١٩٦٩ ، ص ع •

ينتقم لقتل ابيه ويقتل أمه • واذا كان أوديب أرتكب ما ارتكبه وهو يجهل ان الذى قتله هو أبوه وان التى تزوجها هى أمه حتى ليكون أحد مصادر خصوبة العقدة التراجيدية هنا هو تساؤلنا لماذا يحاسب أوديب على تصرفات ارتكبها جاهلا فظاعتها ، فان أوريســـت على العكس من ذلك ومن ورائه أخته اليكترا ـ يقتل أمه وعشيقها وهو يعلم جيدا شخصيتهما ولماذا يقتلهما ، ولا تستمد العقدة التراجيدية خصوبتها نتيجة جهله بمـا يرتكب بل ـ على العكس من ذلك ـ نتيجة تساؤلنا : هل دوافعه من الكفاية والقوة بحيث تبرر له مافعل • وهذا هو نفسه موضوع الحلقة الثالثـة من ثلاثية ايسخيلوس المعروفة باسم الاوريستيه حيث يقف أوريست أمام ربة العدالة منيرفا طالبا ان تحكم بينه وبين ربات العذاب ، ويدافع عنه أبولدن ضد ربات العذاب اللاتى اثيرت ضد أمه كليتمنسترا عندمـا قتلت زوجها ودنست فراش الزوجية • ولصعوبة الموقف وتعقده نجد أربعة أصوات فى محكمة التاسوع تقف الى جانبه وأربعة ضده ، وتنحاز منيرفا صاحبة الصوت التاسع الى الأصوات التى وقفت مع أوريست وتصدر حكمها ببراءته • وقد انتهى أوديب الى موقف مشابه حين نقرأ فى مسرحية سوفوكليس « أوديب فى كولونا » ان الآلهة اقتنعت باحتجاج أوديب أنه كان يجهل ما ارتكب ، فجعلت منه فى النهاية بركة للبلد الذى تدفن فيه جثته حتى تنازعته طيبة واثينا فكان من نصيب اثينا •

فمأساة اليكترا أقرب الى المنطق الواقع ، وكما يقول البعض انهـا لو وقعت اليوم لما تجاوزت دوائر البوليس(٦) اما جهل أوديب بما اقترفه ثم عقابه على ذلك فهو الذى يجعل هذه المأساة ابعد عن الواقع وأكثر انتماء الى عالم الفن الخالص • ولكن ما يجمع بين المأساتين هو تلك الروح الاغريقية التى تؤمن بتوازن الافعال فى عالم الانسان والآلهة ، فلكل فعل رد فعل ولكل جريمة عقابها حتى ولو كانت عقابا على جريمـــة سابقة مما يستتبع احيانا تسلسل التصرفات الدموية جيلا بعد جيل فى الأسرة الواحدة •

مأساة أوديب عند سينيكا :

وعندما غزت روما اثينا عسكريا فى القرن الثالث قبل الميلاد ، اتيح لاثينا ان تغزو روما حضاريا • وقد بدأ « أول اتصال للرومان باليونان

---

(٦) على حافظ ، من الأعمـال المختارة ، سوفوكليس ٢ ، من المسرح العالى ، مطبعة حكومة الكويت ، ١٩٧٢ ، مقدمة اليكترا ، ص ١٩٧ •

عندما بدأوا حربهم مع بيروسن ملك ابيروس الذى جاء الى تارينتوم ، وهى مستعمرة يونانية فى جنوب ايطاليا ، ليساعد اقرباءه ضد الرومان ٠ وقد استمرت هذه الحرب منذ حوالى عام ٢٨١ ق٠م٠ وانتهت بسقوط تارينتوم فى ايدى الرومان حوالى عام ٢٧٢ ق٠م ٠ وحضر الى روما نتيجة ذلك كثير من اليونان كعبيد وقاموا بتربية ابناء الاثرياء ، مما ساعد على انتشار حضارة اليونان وثقافتها فى ربوع روما ٠ وقد وسعت الحرب اليونانية الأولى (٢٦٤ ــ ٢٤١ ق٠م٠) دائرة هذه الاتصالات اذ ان المدن اليونانية فى صقلية والتى لها حضارتها الفنية قد وقفت فى صف روما ضد قرطاجة ٠ الامر الذى أدى الى بقاء كثير من الجنود الرومانيين فى تلك المدن ، مما ساعدهم على معرفة اللغة والحضارة اليونانية ٠ لهذا فقد كان الرومان على استعداد لأن يتقبلوا الفن الدرامى اليونانى ويقبلوا عليه منذ بدأ بعرضه عليهم « ليفيوس اندرونيكوس » حوالى عام ٢٤٠(٧) وهو أحد اسرى تارينتوم الذين جىء بهم الى روما ٠

وقد عرف الرومان قبل اتصالهم باليونان ألوانا بدائية من الدراما ، لكنها ما كانت لتقف أمام عظمة التراجيديا وسحر الكوميديا اليونانية التى بدأت تغزو العالم الرومانى عن طريق الترجمة والاقتباس ٠ ويكاد يكون هناك اجماع بين مؤرخى المسرح على أن المأساة الرومانية لم تزد قط على ان تكون صورة باهتة من المأساة اليونانية ٠

الواقع ان التراجيديا الرومانية لم تلق عند الرومان ترحيبا بقدر مالقيت الكوميديا ٠ وبرهان ذلك انه لم يصلنا من كل التراجيديات الرومانية فى عصر الجمهورية الا شذرات قليلة ، والأسلوب الخطابى الذى يغلب على هذه الشذرات لا يلقى قبولا لدى الذوق الحديث ، لا سيما اذا قورنت هذه الشذرات بنظيرها فى الأصول اليونانية ٠ ولكن لايجب ان ننسى ان الرومان كانوا يقدرون المزايا التى تثير نفورنا الآن ، فقد كانوا يحبون التأثيرات الميلودرامية ، والطنطنات الخطابية ، والأوصاف والموضوعات التى تثير الرعب والفزع ، والشخصيات البراقة ، وغير ذلك من التأثيرات غير الطبيعية ٠ فمثلا « حين اخرجت مسرحية كليتمنسترا من تأليف الكيوس فى افتتاح مسرح بومبى عام ٥٥ ق٠م٠ كان هناك خمسمائة بغل وثلاثة آلاف عربة فضلا عن الفيلة والزرافات بغير عدد تقضى وقتا طويلا

(٧) د٠ ابراهيم سكر ، الدراما الرومانية ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، دار الكاتب العربى ، المكتبة الثقافية ، العدد ٢٣٤ ، ١٩٧٠ ، ص ٨ ــ ٩ ٠

فى مرورها على المسرح • وكانت تؤلف منظر موكب الاسلاب التى حملت من طروادة بعد تدميرها(٨) » كما اتضح ذلك فى مسرحيات سينيكا الذى يعتبر ابرز الاسماء التى تستحق الذكر من بين الاسماء الثلاثين من كتاب المأساة اللاتينية •

وقد ولد سينيكا حوالى عام أربعة أو خمسة قبـــل الميلاد فى بلدة قرطبة واسمه بالكامل « لوكيوس أنايوس سينيكا » ويطلق عليه أحيانا اسم سينيكا الاصغر أو سينيكا الفيلسوف تمييزا له عن ابيه سينيكا الاكبر أو سينيكا الخطيب • وهو ينتمى الى أســـرة غنية مشـــهورة من طبقة الفرسان • وقد جاء الى روما وهو مايزال صغيرا ، وتعلم الخطابه والفلسفة على ايدى أعظم أساتذة العصر • وقد ساعده ذكاؤه وعبقريته ، كما ساعده نفوذ احدى خـــالاته ، على بلوغ أعلى المراتب فى الدولـــة الرومانية ، حتى لقد أصبح يوما ما مشرفا على تعليم « نيرون » الذى أرغم استاذه فيما بعد على الانتحار ، عندما شك فى اشتراكه فى مؤامرة تحاك ضده •

وقد كتب سينيكا الوانا متعددة من الآدب والفلسفة ، ووصلنا من اعماله الدرامية تسع تراجيديات مقتبسة عن المسرح اليونانى ، كما تنسب اليه ايضا المسرحية الوطنية الوحيدة التى وصلتنا كاملة ، وهى مسرحية أوكتافيا • ومسرحياته التسع هى هرقل مجذونا ــ الطرواديات ــ الفينيقيات ميديا ــ فايدرا ــ أجا ممنون ــ ثيســـتيس ــ هرقل على جبل مريتا ــ أوديب(٩) •

وتتميز مسرحيات سينيكا بما اكان يتميز به المسرح فى عصره • فكان مثلا يبالغ فى خصائص الاستثارة والميلودرامة فتستهوية مشاهد الدم والتعذيب والاحساس بالخطر الداهم كما فى مســـرحيتيه « ميديا » و « تيستيس » ، وهو لايشعر الا بحالة الحزن والظلام وسوء الطالع • وفى مسرحيته أوديب جعل جوكاستا تنتحر أمام الجمهور بينما تســـتمع فى المسرحية الاغريقية الى أحد الخدم وهو يروى لنا قصة انتحار سيدته •

ومن خصائص أسلوب سينيكا تلك الكمية الضخمة للوعظ المجازى • وان كان لا يمكن انكار أنه كان فى ميدانه المختار ، ميدان التعبير البيانى ،

---

(٨) الاردايس نيكول ، المسرحيـــة العالمية ، ترجمـــة عثمان نويه ، وزارة الثقافة والارشاد القومى ، القاهرة ، جزء ١ ، ص ١٩٠ •

(٩) انظر : الدراما الرومانيـــة ، ص ١٠٦ ــ ١١٧ •

يتمتع باكثر من جانب من جوانب المهارة على نحو مائرى فى هجائه ، وفى حواره الملتهب السريع ، وفى اناشـــيد جوقاته التى يغلب عليهـــا التأمل ٠

ومن حيث الشكل نجد ان مسرحيات سينيكا تنقسم جميعها الى خمسة فصول (وكذلك لم تزد المأساة اليونانية عن خمسة فصول فى أى عصر من العصور وان كانت عند سوفوكليس ويوروبيديس أربعة فصول) وتندمج المقدمة الاغريقية القديمة عند سينيكا مع الاحداث ٠ كما استبقى سينيكا الجوقة ، ولكن الاناشيد الجماعية فى مآسيه والتى يتسم بعضها بالجمال الهادىء هى فى عمومها قليلة الصلة بالاحداث ٠ وعلى هذا النحو اصبحت الجوقة فى اساســـها مجرد اداة لشـــغل الفواصل ٠ هذا الى جانب الخطب الطويلة والمساجلات التى يتبادلها شخصان فى نحو خمسين أو ستين سطرا ٠

ولم يكن الرومان وحدهم هم الذين يغرمون بهذا اللون من المآسى ، لأن نقاد عصر النهضة من الايطاليين والفرنسيين اكادوا يقنعون العـــالم الغربى كله بأن المأساة يجب ان تظل على الدوام فى الاطار الذى حدده لها سينيكا ٠ ولهذا كان أدب سينيكا هو المنبع الذى استقى منه كتاب المسرح الأوائل فى عصر النهضة ٠ ولقد مر قرن كامل فى فترة تميزت بالتكوين فى تطور المسرح الحديث ــ هو القرن السادس عشر ــ كان فيه انتاج سينيكا هو النموذج الذى يتوخاه كل الأدباء الشباب فى اعجاب وتقديس (١٠) ٠

وتختلف مسرحية سينيكا عن مسرحية سوفوكليس من جوانب عدة ٠٠ وقيمة الحذف والاضافة اللذين قام بهما انه يلقى ضوءا على فكرة سينيكا عن التراجيديا ، ومسلكه ازاء الأصل الذى أخذ عنه ٠ فقد وجد فى أسطورة أوديب فرصة لاظهار قدرته الخطابية وعرضه مشهدا طويلا لاستحضار الأرواح حيث ظهر الملك المقتول لايوس وكشف عن الحقيقة ٠

وفى مسرحية سوفوكليس نجد ان أوديب لاعتقاده بأن والده بوليب ملك كورنث ، فانه يرفض رواية كويون ــ نقلا عن وحى دلفى ــ ويتهمه بأنه يتآمر ضده مع تريزياس للاستيلاء على العرش ٠ وقد حاول سينيكا ان يتجنب بعض الأمور البعيدة الاحتمال الموجودة فى المسرحية الاغريقية٠ فبالرغم من ان أوديب سوفوكليس يفشل فى معرفة الحقيقة حتى تتكشف

---

(١٠) المسرحية العالمية ، جـ ١ ص ١٩١ ــ ١٩٦ ٠

له الأمور فى النهاية ، فقد كان لديه من الشكوك فى صحة نسبه مادفعه لاستشارة وحى دلفى ، ويرسل لذلك كريون فيعود بروايته التى لم يصدقها أوديب • اما سينيكا فانه ــ فى محاولة منه ليجعل مسلك أوديب أقرب الى التصديق ــ فقد استبعد ذلك الشك فى مولده ، ومن ثم فان أوديب لم يكن لديه ما يكفى من الاسباب لأن يربط بين مصيره ومصير لايوس ملك طيبة السابق • ولكن سينيكا بمثل هذه التغيرات التى ادخلها حطم جانبا من تعقد أوديب سوفوكليس الذى يجعل منه شخصية من أعظم الشخصيات على مر العصور •

وواضح ان هدف كل من الكاتبين يختلف عن هدف الآخر • فالحوار الدرامى يحتل أقل من نصف مسرحية سينيكا ، بينما الأناشيد الغنائية والمناظر المطولة لتقديم الذبائح واستحضار الأرواح تحتل الجزء الأكبر • ولهذا لم يكن هناك مفر من حذف بعض المواقف الدرامية وضغط بعضها الآخر ، مما كان له تأثيره على بناء المسرحية وتصوير الشخصيات أيضا •

وبالرغم من مبالغة سينيكا البيانية وعرضه المثير للرعب ، فهنالك فقرات بالغة الروعة المسرحية ، كالتهكم التراجيدى عندما يعلن أوديب قاتل ملك لايوس ، والنتيجة العكسية التى تقع فجأة عندما يحاول الرسول القادم من كورنث ان يطمئن أوديب أنه ليس ابن ميروب(١١) •

وأخيرا نجد انه فى مسرحية سوفوكليس تنتحر جوكاستا شنقا أولا ، ثم يفقأ أوديب عينيه بمشبكها الذهبى الذى كانت تتزين به ، ويتم الحدثان بعيدا عن المسرح يرويهما أحد الخدم للجمهور• اما أوديب سينيكا فانه يفقأ عينيه أولا ، وهذا الحدث هو الذى يتم وحده بعيدا عن الجمهور ، امـا جوكاستا فقد تم انتحارها بعد ذلك على المسرح بأن طعنت نفسها فى رحمها باعتباره مصدر المأساة كلها • وكان هذا العمل من أعمال العنف مما يرضى جمهور النظارة فى روما القديمة كما سبق ان أشرنا •

مأساة أوديب فى الأدب الاوربى :

وقد عالج مأساة أوديب بعد ذلك اكثر من كاتب وشاعر على مر العصور • فمن ابرز الكتاب الفرنسيين نجد أن الشاعر المسرحى **كورنـى** (١٦٠٦ ــ ١٦٨٤) عاد للمسرح الفرنسى بمسرحيته أوديب عام ١٦٥٦

(١١) The Complete Roman Drama, edited by George E. Duckworth, vol. 11 Randon House, New York, 2nd Printing, P. 671 ... 673.

بعد ان كان قد اعتزل المسرح ، واعلن رضاءه عنها كمـــا لم يعلن عن مسرحية أخرى قائلا : لم انتج قطعة مشبعة بالفن كهذه(١٢) • لكنه فى الواقع فعل مثلما فعل سينيكا ، فقد صبغ الاسطورة بلون العصر الذى عاش فيه : عقد القصة وأكثر من احداثها ــ وهى نزعة كثيرا ما نلحظها فى مسرحياته ــ وجعل المسرحية اسلوبا عاطفيا ميالا الى الغزل لكـى يرضى ذوق الجمهور وقتئذ • كما اعلن كورنى فى مقدمة مسرحيته أنه لما لم يكن فى قصة سوفوكليس اية علاقة غرامية ، فقد اضطر من أجل ذلك ان ينشىء للايوس بنتا تكبر أوديب سنا ، وان ينشىء بين هذه الفتاة وبين ثيسيوس ملك اثينا حبا يشغل ابطال المسرحية به بحيث لا يشغلون بالقصة نفسها الا حين توشك المسرحية على الانتهاء • وجمهور كورنى ــ على عكس جمهور سينيكا ــ من الترف ورقة الشعور بحيث كان يسوؤه ان يظهر أوديب أمامه دامى الوجه بعد ان فقأ عينيه ، فلم يكتف بان تم ذلك بعيدا عن أعين الجمهور ، بل أنه لا يظهر أمامه بعد ذلك أبدا بل نستمع الى آخرته وآخرة الملكة ، حتى ان الدكتور طه حسين يرى ان المسرحية احق ان تسمى « ديرسيه Dirce » وهو اسم الفتاة التى اخترعها كورنى والتى تدور القصة عليها وعلى حبها أكثر مما تدور على أوديب ومحنته(١٣) •

وأوديب فى مسرحية كورنى لا يخضع لقدره أو يستسلم له ، بل يتهم الآلهة باجباره ــ وهو الانسان البرىء ــ على تحمل تبعة كل هذه الجرائم لهذا فهو لا يفقأ عينيه الا تعبيرا عن قسوة الآلهة ، وقد رأى البعض فى تصوير كورنى لاسطورة أوديب على هذا النحو صورة للصراع الذى كان قائما آنذاك بين اليسوعيين واليسنيين(١٤) •

وفى عام ١٧١٨ نشر فولتير معالجة لمأساة أوديب بعد ان وجه النقد الى كل من سوفوكليس وكورنى ، لكنه لم يكن بأحسن من كورنى ، ولا أضاف جديدا للقصة اليونانية • فقد انشأ بدوره قصة حب لكنها هذه المرة بين جوكاستا وعاشق قديم لها يدعى فيلوكتتيت علم ان زوجها قد قتل فاراد ان يستأنف حبه القديم • ويقدم الدكتور طه حسين اعتذاره

---

(١٢) Corneille, Théatre Complete, Tome II, Préfaces par Pierre Liévre NRF De la Pléiade, Gallimard 1950 P. 538).

(١٣) مقدمة أوديب ، مطبوعات كتابى ، ص ١٨ •

(١٤) مقدمة د• سامية أسعد لمسرحية الآلة الجهنمية لجان كوكتو ، ترجمة فتحى العشرى ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٦٩ ، ص ف •

عن فولتير بأنه كان فى التاسعة عشر حين انشأ هذه القصة(١٥) ٠

وفيما بين ١٩٣٠ و ١٩٣٢ كتب **اندريه جيد** دراما من ثلاثة فصول بعنوان « اوديب » وترجمها الى العربية د ٠ طه حسين عام ١٩٤٦ ، وكتب للترجمة مقدمة عامة اشرنا اليها من قبل ، ثم خص أوديب اندريه جيد قائلا ان أوديب فى هذه المسرحية رجل قد تم نضجهالفلسفى بأرقى معانى هذه الكلمة فى القرن العشرين ، معتد بنفسه الى درجة تسوء الناس جميعا ، فالجوقة مشفقة منه على مصير المدينة ، يدفعها الى الأشفاق والخوف هذا الوباء الذى يصب على المدينة بلاء عظيما ، والشعب الذى كان مفتونا بالملك يتطير به ويهم ان يكيد له ليصرف اليه وحده غضب الآلهة من دون المدينة ، والكاهن ساخط عليه لأنه لا يؤمن بالآلهة ، وابناء أوديب منهم من تأثر بأبيه كالشابين فلا يؤمنان بشىء ولا يرجوان لشىء وقارا ولا يكرهان ان يصبوا الى اختيهما وان يتحدثا اليها كما يتحدثان فيما بينهما بهذه الصبوة الآثمة ، اما انتيجون وجوكاستا فمتأثرتان بالكاهن الى أبعد حد ، حتى ان الفتاة لتوشك ان تهب نفسها للاله ٠ واما كريون فناعم بالحياة فى هذا القصر لايحب أحدا ولا يكره أحدا ٠ وعقدة القصة كلها هى الاختلاف بين أوديب المعتد بنفسه لدرجة الغرور حتى يجحد الآلهة ، والكاهن الذى يريد ان يبسط سلطان الدين وان يسيطر من طريق هذا السلطان على كل شىء ٠ وليس الوباء الذى الم بالمدينة وليس البحث عن مصدر هذا الوباء وليس استشارة الآلهة لتعرف هذا المصدر وليس استكشاف المجرم الذى قتل اباه وتزوج امه ٠ ليس كل هذا الا مظاهر لهذا الصراع بين حرية الانسان واعتداده بنفسه حتى يبلغ الغرور ، وبين سلطان الآلهة وتفوقه على غرور الانسان ٠

ولم يفقأ أوديب عينيه الا تحديا لنفسه وللناس وللألم ، ومحاولة منه لبناء مجد جديد من طراز آخر معنوى غير هذا المجد الزائل الذى كسبه حين قهر ابا الهول وأسس الملك ، وهو حين ينفى نفسه من الأرض لا يفارق المدينة منهزما ولا مخذولا ، انما يفارقها يائسا ، لم يقهر اليأس نفسه وانما رفعها فوق الناس وفوق اغراض الحياة ٠

ثم يستطرد الدكتور طه حسين قائلا : وقد يكون مما تمتاز به قصة اندريه جيد عن القصص الأخرى التى حاولت تجديد القصة اليونانية انها لم تنته عند قصة أوديب ملكا ، لكنها ألمت من قريب جدا بالقصة الثانية التى وضعها سوفوكليس ، وهى قصة أوديب فى كولونا ٠ فالكاهن يعلن

---

(١٥) مقدمة اوديب ، مطبوعات كتابى ، ص ١٩ ٠

فجأة ان الآلهة قد أوحت اليه انهم يصلون البركة بشــخص أوديب ، ويكتبونها للأرض التى يدفن فيها بعد موته ، واذا الكل من حوله يسأله ان يبقى معه ، لكن أوديب يمضى ساخرا من هؤلاء جميعا ، وينفذ ماعتزمه ويترك مدينة طيبة ٠

وهكذا نجد ان اندرية جيد يضفى على أوديب قلق عصره بوجه عام وقلقه هو بوجه خاص ، فأوديب لديه لا ينشد السعادة لكنه ينشد الحقيقة مدركا مايدفعه من ألم ثمنا لذلك ٠ لهذا يعلن لكريون أخى الملكة : أريد أن أهبط الى قاعة الهوة ٠ انه يرفض السعادة القائمة على الجهل والخطأ على نحو ما كان يحيا سبعة عشر عاما مع زوجته جوكاستا دون أن يدرى انها أمه ٠ وعندما تردد كريون فى الاجابة أو لم يعرفها لم يكن أوديب اندريه جيد فى حاجة الى من كان أوديب سوفوكليس فى حاجة اليهم ليعلنوه الحقيقة : لم يستدع الراعى الذى سلمه الى بوليبب وميروب ولا الراعى الذى أخذه من لايوس وجوكاستا ٠ ليعرف حقيقة ماحدث ٠ انه هنا لماح فطن الى الأمر دون ايضاح من أحد ، لهذا صاح فى كريون قائلا : لا تقل شيئا ، لقد فهمت كل شىء ، لقد كنت ابنه ٠ حتى ليستولى العجب على كريون صائحا : يا للعجب ٠٠ ماذا أسمع أتكون أختى أمه ؟

وأديب اندريه جيد لا ينشد الحقيقة فحسب ، بل والابتكار والتجديد فى مقابل كريون الذى يقيده الماضى ٠ ويعزو كريون هذا الاختلاف بين شخصيتهما الى سبب طبقى فهو ابن ملك وأخو ملكة فلا يستطيع الا ان يكون محافظا ، اما أوديب فمجهول النسب مما يتيح له من المزايا ما لايتاح لمثله عن طريق الوراثة ٠

وأخيرا فان أوديب اندريه جيد دفع ثمن قلقه وعدم انتظاره ، فقد كان يقال له لماذا تبحث عن قاتل لايوس وأنت مدين له بالملك والزوجة ، فلولا فعلته لما حصلت على العرش ولا على الملكة ٠ وعندما ادرك الحقيقة وحاولت جوكاستا ان تقنعه بان الجريمة لم تمنع سعادته بل اتاحتها له وبذلك فان شيئا لم يتغير ، كان جوابه على العكس من ذلك ، لم يبق شىء واحد كما كان يفهمه من قبل « فقد كنت أولا ابن ملك دون أن أعلم ٠ ولم أكن فى حاجة الى القتل لأملك ٠ كان يكفى ان انتظر لكن هل كان حقا يمكن له ان ينتظر ؟

وفى عام ١٩٣٤ مثلت لأول مرة مسرحية الآلة الجهنمية لجان كوكتو ويصف جان كوكتو هذه الآلة بقوله : شاهد ايها المتفرج آلة من أدق الآلات تصميما تدور حركتها متصلة بطيئة طوال حياة انسانية معينة ،

وقد صنعتها الآلهة الجهنمية لتحطم بها ، وبطريقة رياضية بحتة ، واحدا من بني الانسان • وهى مسرحية من أربعة فصول لا يتقيد فيها كوكتو بقانون الوحدات الثلاث الذى حكم المسرح الاغريقى ثم الرومانى من بعده ، وانما يكتفى بوحدة الموضوع : فمسرحيته تبدأ بظهور أبى الهول وتنتهى بانتشار الوباء وفقء أوديب عينيه ، أى انها تستغرق حوالى عشرين عاما • والفصول الأربعة للمسرحية على النحو التالى : جوكاستا عند اسوار طيبة ليلا فى انتظار ان يظهر لها شبح زوجها القتيل لايوس تلبية لطلبه • وكان قد سبق ان ظهر شبحه لبعض الحرس يطلب منهم ان يرى الملكة وتريزياس ليحذرهما من شر عظيم • وفى هذا الفصل نرى جوكاستا شابة حلوة خفيفة الروح تغازل الكاهن الذى يغازلها بالمثل ، ولا بأس عندها ان تداعب الجندى الشاب الذى رأى شبح الملك • وواضح ان كوكتو فى هذا الفصل متأثر بهاملت شكسبير الذى ظهر له شبح أبيه • وفى الفصل الثانى نرى انتصار أوديب على أبى الهول انتصاراً مزيفا ، فأبو الهول فى هذه المسرحية يحاول ان يتمرد على قدره لأنه مل دوره المكلف به فيقضى بسر اللغز الى أوديب لأنه لقى هوى فى نفسه ، بينما يظن أوديب بغروره انه هو الذى قتل ابا الهول بذكائه • فالحب هو الذى انقذ أوديب من الموت ، ولكن غرور أوديب قاده الى موت أشد • فأوديب يطلب المجد اما أبو الهول فهو أكثر تواضعالأن الحياة فى تقديره هى •• ان نحب وان يحبنا من نحب •• فأفضى اليه بسر اللغز وهو يدرك ان فى ذلك نهايته •

ويلاحظ ان احداث الفصلين الأول والثانى تقع فى وقت واحد ، اى فى أنه فى الوقت الذى يحاول فيه الشبح ان ينبه جوكاستا ــ ربما الى ما سيقع من رجس فالتنبيه لا يتم إبدا ــ فى هذا الوقت نفسه يلتقى أوديب بأبى الهول • فالفصلان وجهان للوحة واحدة(١٦) وفى الفصل الثالث نشهد ليلة زفاف جوكاستا وأوديب • أما الفصل الرابع فيعرض لعقاب أوديب بعد انتحار جوكاستا • وحين يهم بالخروج من القصر تقوده ابنته انتيجون يظهر شبح جوكاستا لتقوده هى قائلة : ان الصغيرة فخورة ، فهى تتخيل نفسها هى التى تقودك ، ويجب ان تتركها تعتقد ذلك ، اذهب اليها ، سأتولى كل شىء •

هكذا تطور أوديب وتطورت مأساته،وقد انعكست عليهما شخصية كل كاتب وملامح عصره • ويمكننا ان نكتفى باضافة محاولتين الى هذه المعالجات احداهما انجليزية والأخرى المانية كنموذج لمن عالجوا مأساة أوديب

---

(١٦) الالة الجهنمية ، ترجمة د. سامية أسعد ، المقدمة ، ص د .

فى هاتين اللغتين • اما المحاولة الانجليزية فهى التى قام بها الشاعران الانجليزيان جون درايدن وناثنيل لى وذلك حين قدما مسرحية شعرية مثلت فى أواخر عام ١٦٧٨ أو أوائل عام ١٦٧٩ • وقد كتب درايدن الفصلين الأول والثالث من هذه المسرحية كما راجعها ككل ليعطيها الوحدة الفنية المطلوبة • وفى هذه المسرحية نجد استفادات متعددة ممن تناولوا هذه المسرحية من قبل ، وعلى رأسهم سوفوكليس الذى يدينان له بموضوع المسرحية ، ومن سينيكا اخذا فكرة بعث شبح لايوس الذى يحدد لتريزياس العراف شخصية قاتله • وفى مسرحية سنيكا نجد ان هذه الحادثة يرويها كريون لاوديب ، وفى النص الانجليزى نجد الطريقة نفسها • ومن المسرحى الفرنسى كورنى اخذا فكرة العقدة الثانوية الرومانتيكية ، وهى علاقة الحب التى انشأها بين ابنة لايوس وابن يشسيوس ملك اثينا ، وهما شخصيتان من اختلاقه ، لكن هذه العقدة تنتهى عند كورنى نهاية سعيدة • وبالاضافة الى ذلك فقد استمد المؤلفان من شكسبير بعض تفاصيل لها دلالتها ، مثل شخصية كريون ومظهره القبيح الاحدب المستمدة من ريتشارد الثالث ، ولابد ان سير أوديب اثناء نومه قد أوحت به اللادى ماكبث •

ويعلن درايدن فى مقدمة المسرحية رأيه فى مسرحية سينيكا بقوله ان مؤلفها يلهث وراء التعبير الفخم والجمل الحادة والافكار الفلسفية ، بحيث تصبح أكثر ملاءمه للدرس منها للمسرح ، ولا يمدنا سينيكا بفكرة جديدة الا فكرة زيزياس يبعث شبح لايوس ، وهو منظر يعرضه مؤلفا هذه المسرحية أمام الجمهور بدلا من مجرد روايتها كما فى مسرحية سينيكا •

كذلك نجد كاتبا المانيا هو هوجو فون هوفمانستال
Hugo von Hohmansthal
(١٨٧٤ ــ ١٩٢٩) يؤلف مسرحية من ثلاثة فصول بعنوان « أوديب وأبو الهول » • وبينما نجد فى مسرحية سوفوكليس ان الانسان تحت رحمة الآلهة ، وانها تثير تساؤلنا هل الانسان يذنب عندما ينحنى أمام ارادة الآلهة ، أو حين يحاول الوالدان ان يقتلا طفليهما حتى يمكن تجنب نبوءة الوحى ، نجد هوفمانستال لا تعنيه مسألة الذنب • لكن الشىء المشترك بين شخصياته وشخصيات المسرحيات القديمة هو الوهم ، فنحن نتساءل كيف يمكن للوالدين ان يتجنبا لعنة الوحى بالتخلص من طفليهما ، ونتساءل كيف ان جوكاستا لا تدقق فى سؤال الرجل الغريب عن نفسه قبل ان تسلم نفسها له وتتأكد أولا انه ليس ابنها (ويمكن أن نثير نحن الأسئلة نفسها بالنسبة لاوديب فكيف لايكون أكثر حذرا عندما يجد نفسه على وشك ان

يتزوج امرأة أكبر منه سنا) والاجابة الوحيدة هو ان الآلهه تصــــيب بالعمى من تريد اخضاعهم لارادتها • وهذا الوهم لدى هوفمانستال له أثر مدمر • وشخصياته تعرف الحقيقة فى حلم • والقوى العمياء لدى هوفمانستال هى المسيطرة ، وهى التى تعمى الناس لا تعبأ بموضوع العدالة أو الظلم • ان أوديب ابن ملك طيبه لابد ان يصبح ملك طيبه بعد موت والده ، ولابد أن يعود من المنفى ، ولابد كملك ان يعمل على استمرار الدم الملكى حتى ولو كان عن طريق اتصاله بأمه • فالدم الملكى لا يعبأ بسعادة من يحمله أو تعاسته • لا أهمية للشخص هنا ، ان شرايينه تربط الحى بالميت ، ومن خلال هذه الطريقة المعتمة يبعث احــــلامه فى نفوس ضحاياه ويخلق أشباحا كما يفعل أبو الهول ويحطم نفسية انسان ويسممها كما يفعل فى نفسية كريون •

ويرى تيريزياس فى رؤياه « هاوية العذاب » و « الليلة الأخيرة » و « كهف المعاناة » و « فوهة الرعب » ، وهو مايذكرنا بهاوية العدم عند نيتشه • وينبعث شعاع من الهاوية عندما يقترب أوديب من مدينته التى ولد فيها دلالة على تعبير الموتى عن فرحتهم بانتصــــار قانونهم • وفى النهاية يعلن أن دم أوديب مبارك •

وفى نهاية الدراما تسأل جوكاستا أوديب ، ماذا نحن فاعلان ؟ فيجيبها : تصرف الآلهة أعمى • ولكن جوكاستا تعارضه قائلة : لا ليس أعمى ، فكلانا يستطيع ان يرى •

فالآلهة عند سوفوكليس هم ألهة الأوليمب الاتقياء وسطانهم غير المنظور يضفى عليهم جلالا ، أما لدى هوفمانستال فهم قوى الدم التى تسكن الانسان نفسه ، وفى كل مرة يرد ذكر الآلهة فى شعره علينا ان نميز هل هم الآلهة بالمعنى الذى ورد فى موضوعات الدراما القديمة أم هم قوى لا مثيل لها فى العالم السفلى • وبالنسبة لجوكاستا فان فكرة الآلهة عندها غير محددة ، الناس فى المأساة لا يعترفون بقوى العالم السفلى وأحيانا يشكون فى وجودهم بشىء من الغموض • وعلى أى حال فالآلهة لا ينظر اليهم نظرة محترمة كمساعدين بل كشياطين حسودين يستدرجون الناس فى حبائلهم ثم يتشفون منهم •

ماساة أوديب فى المسرح العربى الحديث :

يتساءل ايمانويل فليكوفسكى فى كتابه (أوديب واخناتون) عما اذا كان لأصل الاسطورة جذور تمتد فى وقائع التاريخ أم لا •(١٧) •

---

(١٧) ايمانويل فليكوفسكى ، أوديب واخناتون ، ترجمة فاروق فريد ، دار الكاتب المصرى ، د.ت • ص ١٣ •

وقد انتهى فليكوفسكى الى ان قصة أوديب مع أم الهول فى طيبة اليونانية ليست الا قصة الفرعون المصرى اخناتون وان طيبة ليست الا طيبة مصر وأم الهول ليست الا أبو الهول مصر · فأوديب اذن مصرى المولد وإن كان قد أصبح اغريقى النشأة ·

ويعلن فليكوفسكى فى بداية دراسته ان كثيرا من الاساطير ماهى الا ابتكارات تنطبق على نماذج أولية ، ويشتمل هذا النموذج الأولــــى على ظروف تنطبق على ظروف مولد أوديب · فتكون ظروف الحمل فيه غير عادية ، وعند مولده تبدأ شتى المحاولات للقضاء عليه ، وعــــادة مايبذلها أبوه أو جده لأمه أو الحاكم الأعلى للمملكة · ولكن تنجح خطــة تهريبه ويقوم بتربيته أبوان آخران فى بلدة بعيدة ولا نسمع شيئا عن طفولته ، ولكن ما ان يبلغ الرجولة حتى يعود أو يذهب الى حيث مملكته مستقبلا ، وبعد ان يحرز انتصارا على ملك أو عملاق أو الاثنين معـــا يتزوج أميرة عادة ما تكون ابنة من سلفوه على العرش ، ثم يصبح ملكا يستمر حكمه لفترة طويلة بلا كوارث ويشرع القوانين ، ولكن بعد هذا يفقد صلته الطيبة بالآلهة أو برعاياه أو بالاثنين معا ، فيستبعد عن العرش ويبعد عن المدينة ، ثم يموت بعد ذلك موتا عظيما ، وعادة فوق قمة تل · أما ابناؤه ان وجدوا فلا يخلفونه على العرش ولا يدفن جسده ، ومع هذا تقام له مقبرة مقدسة أو أكثر(١٨) ·

ثم يجعل فليكوفسكى أبا الهول أول الخيط ، فيعلن ان هذا المخلوق الذى يحرس طيبة فى اقليم بيوتياليس من المخلوقات غير المألوفة لليونان فأرض هذا المخلوق الاصلية مصر ، وأبو الهول له وجه انسان وجسد حيوان · ولئن أطلق على أبى الهول الجيزة أثناء حكم الأسرة الثامنة عشرة حورس حامى المدفن ، فقد كانت جاتحور هى التشخيص الانثوى لحورس واسمها معناه (بنت حورس) ، ويرى عالم المصريات ادوارد نافى ان أم الهول ما هى الا صورة الآلهة جاتحور وهى متأهبة للقتال · بينما يعتقد آخرون لها ان أبا الهول الأنثوى قد ظهر بصورة مفاجئة فى اثناء حكم امنحوتب الثالث وزوجته الملكة تى بالتقريب وهما من الاسرة الثامنة عشرة ·

ويصف الاستاذ أ · دسين تحول شكل أبى الهول فى أيام امنحوتب الثالث وزوجته تى · ففى الأزمنة السالفة كان العاهل الحاكم يصور فى هيئة أبى الهول بين الحين والحين · غير أنه لم يكن امنحوتب الثالث هو

---

(١٨) المرجع السابق ، ص ١٩ ــ ٢٠ ·

الذى يصور فى هيئة أبى الهول بل عادة ما كانت زوجته (تى) . لقد نحتت الملكة حتشبسوت تماثيل لنفسها هى فى هيئة أبى الهول له لحية تتدلى من ذقنه تمشياً مع العادة القديمة فى تصوير أبى الهول ، وله وجه رجل ، ولكن أبا الهول الملكة (تى) قد نحت له وجه امرأة ، بل والأغرب من ذلك ثدياً المرأة لجسم الأسد فى أبى الهول (لها) اجنحة وهى تمزق ضحيتها أو تخنقها .

ويستنتج من ذلك فليكوفسكى ان أم الهول طيبة التى فى أقليم بوتيا ، وهى الفتاة القاسية ذات الاجنحة لم تكن فحسب ضيفا وفد من أرض النيل بل كانت بمعنى أدق صورة وظهرت فى طيبة المصرية لأول مرة فى أثناء حكم الملكة (تى)(١٩) .

ثم يستطرد قائلا ان شعب الاغريق لم يكن هو الشعب الذى نشأت بينه اسطورة أوديب ، بل مثلما حدث لأوديب الذى يبلغ مرحلة الرجولة فى بلد غريب فى قصر يوليبوس ظانا نفسه ابنا لهذا الملك ، وهو فى الحقيقة لم يكن ما حدث بالضبط لأسطورة أوديب ذاتها ، فقد اتخذت شكلا أدبيا فى أرض الاغريق واعتبر بطلها اغريقيا ، ولكن يبدو أنه لا الاسطورة ولا البطل كانا اغريقيين فى الأصل(٢٠) .

ومثلما عاش أوديب بعيدا عن أبويه فان اخناتون أمضى طفولته وصباه بعيدا عن مصر ، فلم يحدث ان ذكر اسمه قط فى نقوش أمنحوتب الثالث الكثيرة على عكس ما كنا نتوقعه باعتباره الأمير الوريث للعرش ، ولم يحدث ان رسم هو وأبوه معا فى الرسوم المنحوتة . كذلك فانه بعد موت أمنحوتب الثالث تقلدت ارمتله الملكة (تى) مركزها كرئيسة للدولة لبضعة شهور أو اسابيع ثم ظهر ابنها فجأة على مسرح الأحداث وتسلم مقاليد الحكم حتى ساد الاعتقاد بأنه اغتصب العرش ، وتؤكد لنا الخطابات التى تلقاها اخناتون عقب توليه عرش أبيه من الأمراء الموالين انهم يشيرون الى علاقات صداقة لا يعرفها حق المعرفة الا أمـــه الملكة (تى) .(٢١) ويستنتج فليكوفسكى الى ان لقب اخناتون الدائم (ذلك الذى تخلف ليعيش طويلا) دليل على أنه كان مهددا بالموت وهو فى المهد ، ولابد ان ذلك كان نتيجة لنبوءة قد توضح لنا عداءه فيما بعد لكهنة آمون ولآمون نفسه ، كما

---

(١٩) المرجع السابق ، ص ٣٦ ــ ٣٧ .
(٢٠) المرجع السابق ، ص ٤٥ .
(٢١) المرجع السابق ، ص ٥٤ .

قد تكون الدافع الرئيسى لما قام به من اصلاح دينى فى المستقبل · ولازالته اسم الالهة آمون أينما وجده بما فى ذلك من ظهوره مقترنا باسم أبيه امنحوتب · ويتضح من ذلك أنه كان ناقما على هذا الاله ومنتقما منه ، اذ كانت نبوءته سببا فى ابعاده عن القصر الملكى ، كما كان ناقما على أبيه ومنتقما منه ، اذ نفذ أمر النبوءة وأبعده عن القصر · والمعروف انه عند ازالة اسم شخص متوف يكون مصير روحه (كا) الزوال ايضا وهى فى العالم الآخر · ومن ثم كان مافعله اخناتون يعادل جريمة القتل فى اعتبار المصريين القدماء ، بل ويعادل ماهو اشنع وأقسى ، فالرجل القتيل قد يسترد حياته وهو فى (حدائق النعيم) أما ان يقتل وهو بهذه الحدائق نتيجة لاجراء حدث على الأرض فلن يصبح له وجود على الاطلاق(٢٢) وعندما ماتت (تى) لم يدفنها اخناتون بجوار زوجها اذ امتدت منافسته لأبيه حول امتلاكه أمه الى ما بعد الممات(٢٣) ·

ثم ينتقل فليكوفسكى الى دليل ثالث يؤكد به علاقة الاسطورة الاغريقية بالتاريخ الفرعونى فيقول ان أوديب فى الاسطورة اليونانية معناه (ذو القدم المتورمة) وتصور الرسوم على جدران المدافن فى مدينة أخت آمون (تل العمارنة) وهى المدينة التى اتخذها اخناتون عاصمة لملكه ، وعلى الشواهد المقامة عند حدود المدينة ــ تصور الملك بطريقة لم يسبق لها مثيل ــ فرأسه مستطيل ورقبته نحيفة وبطنه قد تدلى الى اسفل ، ولكن اكثر التشوهات وضوحا هو الشكل الذى اتخذته فخذاه ، فهما متورمتان ومنتفختان · ومن المعروف ان لغات كثيرة تفتقر الى التفرقة بين القدم والساق ، فالكلمة فى اليونانية القديمة تعنى كلتيهما ·

ثم يقارن بين شخصية (آى) أخى الملكة (تى) وشخصية كريون أخى جوكاستا وهو من تمتع بنفوذ قوى فى الفترة بعد موت لايوس ووصول أوديب ، وهو الذى وهب أخته الملكة لأوديب ، ثم كان هو من أجبر أوديب على التخلى عن العرش ، وهو من حكم البلاد فى اثناء تربع الشاب ابيتوكليس على العرش كما كان هو من اصبح ملكا بعد الموت السابق لأوانه للملك ، ويقول فليكوفسكى ان (آى) قام بنفس الدور ايام اخناتون بالاضافة الى أنه كان والد زوجته نفرتيتى ·

ويحاول فليكوفسكى ان يعثر على عراف مصرى فى مقابل تيريزياس الذى تنبأ بمستقبل أوديب ، فيجده فى شخص امنحوتب بن جايو ، وان

---

(٢٢) المرجع السابق ، ص ٦٦ ·

(٢٣) المرجع السابق ، ص ٦٤ ·

كانت ألفاظ الشك والاحتمال والترجيح تستخدم هنا وفيما بعد بصورة اكثر مما كانت تستخدم من قبل مما يجعلنا نحس اننا لم نعد نقف على أرض صلبة من الحقائق ٠

وكما تنازل الملك بوليتكيس واتيوكليس ابنـــا أوديب بعد اعتزال العرش ، كذلك تنازع سمنقرع وتوت عنخ آمون الملك بعد ان اعتزل اخناتون العرش ، وكان مصير سمنقرع أشبه بمصير الأخ المغلوب بوليتكيس ٠

ثم يستنتج من قراءة كثير من الآثار العلاقة المحرمة بين اخناتون وأمه (تى) ويفسر ذلك بتأثرهما بأخلاقيات الميتاتيين الذين كانوا يبيحون مثل هذه العلاقات والذين يرجع نسب (تى) اليهم ٠ وان مصير (تى) كان ـ مثل مصير جوكاستا ـ وهو الانتحار ٠ ونورد هنا فقرة من أســـلوب الاحتمال والشك المستخدم فى الكتاب والذى يفضى ـ بدون تبرير ـ الى نتائج مؤكدة ، يقول فليكوفسكى عن مصير (تى) :

والمصريون القدماء الذين كانت فكرة حياة ما بعد الممات بالنســبة لهم ذات أهمية كبيرة ، (لابد) انهم بالذات قد حرموا تكريم المنتحر فى جنازته ، ومن ثم (ربما) أدى ذلك الى عدم اغداق تكريم مناسب يليق بملكة مثل (تى) هذا (ان) كانت نهايتها مماثلة لنهـــاية جوكاســـتا الاسطورية ، ان الأم التى شنقت نفسها قد حرمت روحها نعمة حياة ما بعد الممات برغم انها ملكة وحاملة التاج ذى الريشتين ، ويجب عدم بناء مدفن يكتظ بالثروات ٠٠ و (يحتمل) ان هذا هو سر نهاية الملكة (تى) ، فهى لم تمنح مدفنا ملكيا ولا حتى مدفنا آخر شبيها بما نقبنا عنه من مقابر نبلاء طيبة أو تل العمارنة ، بل وأخفيت جثتها بعيدا عن الانظار ٠ (فان كانت) قد انتزعت حياتها بيدها فهى بذلك قد ارتكب خطيئة لاتغتفر فى اعتبار المصريين قومها(٢٤) ٠

وبدلا من ان يكون التاريخ أصلا للاسطورة فان فليكوفسكى يقلب الوضع فيجعل الاسطورة أصلا للتاريخ بحيث يقول بالنص : وهكذا قد تشرح الاسطورة التى تحكى قصة جوكاستا وقائع دفن (تى) الغريبة(٢٥)

حتى التفاصيل الصغيرة فان فليكوفسكى يحاول ان يعثر على تشابه بين التاريخ والاسطورة ، مثال ذلك أنه قد عثر فى مقبرة توت عنخ آمون على صندوق صغير به خصلة من شعر كستنائى ، وهناك ملحوظة تعرفنا

---

(٢٤) المرجع السابق ، ص ١٧٩ ــ ١٨٠ ٠

(٢٥) المرجع السابق ، ص ١٨٠ ٠

ان هذه الخصلة خصلة الملكة (تى) .. ويوربيدس يجعل جوكاستا تقص شعرها « اننى أقص خصلات شعرى الفضية واتركها تسقط مع الدمع الغزير لاظهر حزنى ومرارتى »(٢٦) . والدوران اللذان قامت بهما انتيجونى فى الاسطورة الاغريقية وهى مصاحبة ابيها المنفى الأعمى ومواراة جثة أخيها القتيل التى حرم أخوها الثانى دفنها ، وزعمها فيلكوفسكى على الثنتين من بنات اخناتون .

ومن الممكن ادراك الأصل المصرى الذى نبعث منه مجموعة اساطير طيبة اليونانية من حقيقة واحدة ، وهى ان مشكلة دفن الجثة تحتل المكانة الأولى فى فكرة المسرحية ، اذ أن موضوع مسرحية أوديب فى كولونا وكذلك مسرحية (انتيجونى) و (سبعة ضد طيبة) هو المشكلة التى تثار حول دفن الجثث ، كما كأن أهم مايشغل بال أوديب وهو ملك ان يدفن فى أرض طيبة بعد مماته ، بيد أنه لايعود الى طيبة بعد نفيه .

وفى رواية سوفوكليس عن الاسطورة يصر أوديب على ان تتوارى مقبرته عن الأعين ، ويظل مكانها سرا لايعرفه انسان سوى ملك أرض أتيكا ، ولم يكن مثل هذا التصرف غريبا على أرض مصر حيث كان الملوك يعملون على اخفاء مقابرهم .

ان هذا الانشغال الدائم بالدفن والاهتمام البالغ بالمثوى الأخير لهو ظاهرة مصرية الطابع وليست يونانية .

كما ان كهف انتيجونى (المقبرة) الذى حفر فى الصخرة ليس يونانيا أيضا ، أذ كان اليونان يحرقون جثث موتاهم أو يدفنونهنا فى الأرض ، ولكن يندر تماما أن ينحتوا مقابرهم فى الصخر ، ومع هذا فالمصريون سواء فى طيبة أو تل العمارنة كانوا ينحتون قبورهم فى الصخر ومن ثم فان مقبرة فى كهف صخرى تعد أمرا غريبا على أرض اليونان .

هذا ملخص سريع لذلك البحث المقارن الذى استخدم منهجا أشبه بمنهج الزواية البوليسية وما من أحد أبدا يمكنه معرفة هذه الحقائق على وجه يقينى ، وكلها اجتهادات تقوم على اساس ان معظم الاساطير استمد أصله من التاريخ ، وقد أشرنا الى كثرة استخدام الفاظ الترجيح وان كان يخلص منها الى نتائج يوحى للقارئ انها مؤكدة .

---

(٢٦) المرجع السابق ، ص ١٨٢ .

ولئن كانت هذه النظرية موضع احتمال وشك ، فانه ما من شك ان مصر قد استردت أوديب فى العصر الحديث ، حين بدأ الأدب العربى نهضته واستفاد من خبرات آداب أخرى فى مقدمتها الأدب الاوربى وماتضمن من أشكال أدبية لم يكن الأدب العربى يمارسها الا بشكل بدائى جدا وفى مقدمتها فن المسرح • والأدب العربى الحديث لم يستفد من تجربة الأدب الاوربى شكلا فحسب ، بل شكلا ومضمونا ، فقد حاول كتاب المسرح المصرى الحديث ان يعالجوا بدورهم بعض الموضوعات التى عالجها كتاب المسرح الاوربى ، لكن من وجهة نظرهم ، فكما ان قصة اخناتون – على النحو الذى استخلصه لنا فيلكوفسكى من قراءته الآثار الفرعونية ، لم تنقل بنصها الى الاساطير الاغريقية ، بل امتزجت بالروح الاغريقية وفى مقدمتها فكرة القدر التى تسيطر على الاسطورة وتهبها الطابع الاغريقى ، فان قصة أوديب بدورها قد عادت الى الظهور فى مصر وفى القرن العشرين – بعد حوالى أكثر من ثلاثة آلاف عام – لتصطبغ بالطابع الاسلامى • ذلك ان أوديب منذ نشأ فى المسرح الاغريقى لم يتوقف عن رحلته وتجواله فى الزمن متنقلا من أديب الى أديب ، مطورا شخصيته بما يتفق وذوق العصر والمجتمع الذى يطل منه •

والأربعة الذين عالجوا أوديب فى المسرح المصرى هو توفيق الحكيم (١٩٠٢) وعلى أحمد باكثير (١٩١٠ – ١٩٦٩) وعلى سالم (١٩٣٦) وفوزى فهمى أحمد • وقد نشر توفيق الحكيم مسرحيته (الملك أوديب) عام ١٩٤٩ بينما نشر على احمد باكثير مسرحيته (مأساة أوديب) بعد ذلك بقليل ، أما مسرحية على سالم (انت اللى قتلت الوحش) فمثلت ونشرت بعد ذلك بأكثر من عشرين عاما (عام ١٩٧٠) بينما مسرحية فوزى فهمى (عودة الغائب) فقد كتب فى مقدمتها انها ألفت عام ١٩٦٨ ولكنها لم تمثل الا عام ١٩٧٧ ، فهما من جيل تال لكل من جيل توفيق الحكيم وباكثير •

أما توفيق الحكيم فكان قد قام من قبل بمحاولات لتعرض التراجيديا الاغريقية مدثرة فى غلالة من العقلية العربية بهدف احداث اتزان بين العقليتين والأدبين وذلك عندما نشر مسرحية أهل الكهف عام ١٩٣٦ • والتراجيديا بمعناها الاغريقى هى الصراع بين الانسان وقوى خفية فوق الانسان ، ويرى توفيق الحكيم ان التراجيديا بهذا المعنى تنبع عن شعور دينى ، لأن اساسها هو احساس الانسان انه ليس وحده فى الكون(٢٧) •

---

(٢٧) توفيق الحكيم ، الملك أوديب ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ص ٣٣ •

أما فى القرن السابع عشر ، فان التراجيديا أصبحت صراعا بين الانسان ونفسه ، وهاكذا بدأ الشعور الدينى فى الانطفاء .

ويعلن توفيق الحكيم انه اختار أوديب لأنه تأملها فأبصر فيها شيئا لم يخطر على بال سوفوكليس ، أبصر فيها صراعا ليس فقط بين الانسان والقدر كما رأى الاغريق ومن جاء بعدهم بل أبصره فيها صراعا بين الواقع والحقيقة ، الواقع الرغد الذى كان يعيش فيه أوديب بعد ان أصبح ملك طيبة وزوجا لملكتها جوكاستا ، والحقيقة التى وقفت حائلا امام هذا الواقع حتى هدمته ، وهى أنه كان قد قتل والده دون أن يدرى منذ سبعة عشر عاما . وان جوكاستا التى هى فى الواقع زوجته هى فى الحقيقة (أمه) . فالواقع ابن الحاضر والحقيقة بنت الماضى ، وقد انتصرت الحقيقة على الواقع فانتحرت جوكاستا وفقا أوديب عينيه .

ولقد تعلم توفيق الحكيم دروسا ممن سبقوه فى معالجة أوديب من أبرزهم اندريه جيد الذى جعل من ايمانه بالانسان مادة خشوع فى النفس فحل ذلك ماكان الخشوع للقوى الخفية العليا وهو بذلك يلخص لنا عقيدة الاوربى اليوم فى ايمانه بألا شىء فى الكون غير الانسان . أما توفيق الحكيم فقد أبرز مافى قصد أوديب من تحد للاله أو القوى الخفية وهو ما فى قصة أوديب ـ كما أبرز عواقب هذا التطاول .

ويقول الحكيم ان شعوره بأن (الشرقى) يعيش دائما فى عالمين ، هو الحصن الأخير الذى بقى لنا لنعتصم فيه ضد التفكير الغربى الذى يعيش فى عالم واحد هو عالم الانسان وحده .

ثم يعلن توفيق الحكيم أنه اضطر ان يخرج على قاعدة الوحدة فى الزمان والمكان التى تخضع لها التراجيديا الاغريقية لأنه رأى أن جو الأسرة فى حياة أوديب أمر لا ينبغى اغفاله ، وجو الاسرة عند أوديب لا يمكن أن يكون خارج البيت ، بينما حوادث التراجيديا الاغريقية دائما فى ميدان عام أو الهواء المطلق .

كما يعلن أنه اضطر أيضا أن يجرد القصة من بعض المعتقدات الخرافية التى تأباها العقلية العربية الاسلامية ، فجعل تريزياس هو مدبر الأحداث فى بدايتها وليس وحيا الهيا لكما تقول مأساة سوفوكليس . فهو الذى لفق قصة أبى الهول عندما قتل لايوس وعمد الى الفتى الساذج صارع الوحوش فأجلسه على عرش طيبة ، فكان كل ذنب أوديب أنه قبل الدور الذى أجبره العراف على لعبه . وهكذا فان أوديب الذى هرب من كورنث لأنه لم يطق الحياة فى أكذوبة ، اذا به يعيش فى طيبة فى

أكذوبة أضخم ، وهكذا أصبح انسانا مثل سائر الناس ولن يصبح عظيما الا بمسلكه ونوع موقفه أمام الكارثة • وبذلك لئن جرد توفيق الحكيم أوديب من عظمته الاسطورية — وهى هزيمته لأبى الهول — فقد أضفى عليه عظمة أخرى صادرة عن فضيلته البشرية متأثرا فى ذلك بروح الدين الاسلامى الذى يفاخر بأن نبيه العظيم بشر •

وفى الوقت نفسه فان توفيق الحكيم جعل تريزياس هو المجـــرم الحقيقى لأنه حاول ان يتطاول على الاله فيكون هو ، وليس الاله ، منبع الاحداث ومصدر الانقلابان ، ولا يلبث ان تتضح عواقب هذا التطـــاول وعقابه ، فقد باءت قصة تريزياس بالفشل ، لأن الرجل الذى جلس على عرش طيبة لم يكن الا الطفل الذى أراد اقصاءه منذ عشرين عاما •

وهكذا لئن جرد توفيق الحكيم المأساة من خرافتها ، فقد احتفظ فيها بذلك الصراع بين الانسان والقوى العليــــا • كما احتفظ بفكـرة الانعكاس التى هى حركة هذه المسرحية ، أى أن يتحقق فى النهاية ما حاول البطل ألا يقع فيه فى البداية • وان كان قد نقل ثقل الصراع مع القوى العليا وفكرة الانعكاس من أوديب الملك الى تريزياس العراف •

واخيرا يوضح توفيق الحكيم ان الطعن الذى أنزله بعينيه لم يكن امعانا فى الكبرياء كما ذهب جيد ، ولا رغبته فى ان يبلغ أوج الشقاء كما بلغ أوج المجد على نحو ذهب كوكتو ، فهذه كلها — فى رأيه — من قبيل التفسيرات الأدبية والذهنية • لكنه — تمشيا مع بشرية أوديب — يرى أنه كان شديد التعلق بأسرته ، عميق الحب لجوكاستا ، وكانت فجيعته فيها وهو يراها على هذه الميتة البشعة أشد مما يحتمل ، وفى لحظة جنونه اقتلع عينيه ، فهو قد فعل بنفسه مافعل من أجلها وحدها •

أما على أحمد باكثير فكان أكثر امعانا فى تجريد المسرحية ممـــا يعتبره خرافة ، اذ جعل الكاهن الأكبر لوكياس يختلق نبوءاته ثم يعمل على تحقيقها بتدبيره ومكره الى أن تتحقق من بدايتها الى نهايتها • ودافعه الى هذا أحط من دافع تريزياس عند توفيق الحكيم • فقد علل باكثير تصرفات الكاهن الأكبر فى بدايتها الى ان بوليب ملك كورنث كان ينافس لايوس على زعامة هيلاس ، ويخشى ان يكون لخصمه ولد يرث عرشه وليس له هو وريث ، فرشا الكاهن الاكبر بعشرين ألف ألف أوبول ليفترى وحيا باطلا حتى يحمل لازيوس على التخلص من ولده فلا يبقى له وريث •

اما الاله الحكيم فحاشى أن يوحى بمثل هذا الاثم(٢٨) ٠

وتستمر احداث قصة أوديب كما نعرفها ولكن ليست تحقيقا لنبوءة وحى الهى بل نتيجة لمؤامرة لوكياس كبير الكهنة ٠

ومعنى هذا ان باكثير يحول الصراع من صراع بين الانسان وقوى أعلى منه ، الى صراع بين الانسان والانسان فيفقدها الصراع بالمعنى الدينى ٠ ولهذا فانه عندما يتسائل أوديب ساخرا لماذا لم يعلن الوحى أن هناك رجساً فى المدينة من قبل وقد مضى على هذ االزواج الآثم سبعة عشر عاما ، أفكان راضيا عن عمله ثم غضب اليوم ؟ اذن فماذا أثار اليوم غضبه(٢٩) ندرك ان باكثير يريد ان يقول أنه لو كان هناك وحى ألهى حقيقى لأعلن سخطه من أول يوم تم فيه الزواج الآثم ٠ أما ان يقع بعد سبعة عشر عاما وبعد ان أنجب أوديب من أمه ابنين وبتين فتفسيره ان الأمر كله من تدبير انسان يفترى على الاله ٠

وفى موقع آخر يقدم باكثير تفسيرا انسانيا وذلك على لسان أوديب حين يعلن للشعب أن الرجس كان موجودا من قبل ، فليس اذن هو سبب ماهم فيه من عذاب ، انما السبب ان اموال الأمة تتكدس فى أيدى الكهنة يحتجزونها من دون الشعب الذى يموت جوعا ٠ ولن تزول المجاعة - وهى ليست طاعونا عند باكثير - الا بمصادرة أموال المعبد وتوزيعها بالعدل ، ومن الطبيعى انتختلف اذن نهاية أوديب باكثير عن نهاية أوديب سوفوكليس ، فهو لا يفقأ عينيه انما يغادر مدينة طيبة وهو أقرب الى الجنون ٠

وتتردد فى مسرحية باكثير كثير من التعبرات الاسلامية أكثر مما تتردد فى مسرحية توفيق الحكيم ، حتى ليخيل الينا ان تريزياس ليس عرافا بل فقيها اسلاميا ٠ كما يرفض باكثير بوضوح فكرة الانسان المسير ويعلن أكثر من مرة على لسان فقيهه تريزياس ان الاله بحكمته خلق الخير والشر ، ومنحنا عقلا نميز به بينهما ، ومعنى هذا ان الانسان هو الذى يصنع قدره وليس العكس ٠

وهكذا غير باكثير تماما من المفاهيم الأساسية التى تقوم عليها مسرحية سوفوكليس بعد أن أقصى دور القوى العليا عنها ٠ ومما يجدر

---

(٢٨) على أحمد باكثير ، مأساة أوديب ، لجنة النشر للجامعيين ، القاهرة ، ص ٢٢ ٠

(٢٩) المرجع السابق ، ص ٩٣ ٠

التنويه به ان لعلي باكثير مسرحية اخرى بعنوان اخناتون ونفرتيتى ، ولكنه فعل مـا فعله ســيجموند فرويد الذى تحدث عن كل من أوديب واخناتون ولكن لم يدر بخلده احداهما ان لأيهما أية علاقة بالآخر على نحو مافعل ايمانويل فليكوفسكى ·

ولقد ألقي على باكثير ضوءا على طريقة معالجته لمسرحية أوديب في محاضراته في فن المسرحية من خلال تجاربه الشخصية التى ألقاها عام ١٩٥٨ على طلبة معهد الدراسات العربية العالية بالقاهرة ونشرت فيما بعد ، فقال ان المسرحية قد حافظت على شخوص الاسطورة وحوادثها كما هي فى الأصل إلا فى بعض التفصيلات الثانوية التى لا تخرج عن اطارها العام ، وإن وضعت لكل حادث من حوادثها تفســيرا يختلف في مدلوله الأصلي(٣٠)

ونحن لا نوافق باكثير على أنه لم يغير الا فى بعض التفصيلات الثانوية التى لا تخرج عن اطارها العام ، لأنه ـ كما قلنا ـ غير من المفاهيم الأساسية التى تقوم عليها مسرحية سوفوكليس واهمها رفضـــه دور القوى العليا ·

غير ان باكثير استطرد قائلا اننا اذا تأملنا مسرحيته وجدنا لها دلالة تعكس واقعنا العربى ـ وعلى وجه الخصوص الفترة بين حرب فلسطين (١٩٤٨) والثورة المصرية (١٩٥٢) ـ بدقائقه وتفاصيله « لقد خضنا حرب فلسطين بجيوشنا الستة أو السبعة فماذا كانت النتيجة ؟ خسرنا الحرب حيث كسبتها اسرائيل فأضيفت الى رقعتها أراض واسعة ، فهل كان ذلك طبيعيا أقتضاه ضعف العرب وقوة اسرائيل أم كانت المسألة كلها مدبرة من قبل ـ ومتى بدأ هذا التدبير ؟ ألم يبدأ منذ أعلن بلفور وعده المشئوم باقامة وطن قومي لليهود فى فلسطين ؟ فانظروا الآن الى قصة المسرحية ألا ترون فيها مشابه من هذا الذى حدث ؟ لقد أعلن لوكياس نبوءته الكاذبة قبل مولد أوديب ثم وجه الأحداث نحو تحقيق هـذه النبوءة حتى تحققت · وكان أوديب هو الذى سعى بنفسه الى خـوض غمار التجربة ، متحديا تلك النبوءة حتى وقع فى صميم المأساة طبقا لخطة مرسومة لا يدرى هو عنها شيئا ، تماما كما سعى العرب الى خوض غمار الحرب ضد اسرائيل ، متحدين بزعمهم كل القوى التى تناصر اسرائيل حتى وقعوا فى صميم المأساة طبقا لخطة مرسومة لا يدرون عنها شيئا ·

---

(٣٠) على أحمد باكثير ، جامعة الدول العربية معهد الدراسات العربية العالية ، القاهرة ، ١٩٥٨ ، ص ٨٩ ·

وفى حرب فلسطين مدنتان الأولى والثانية أفلا تجدون فى قصة المسرحية مشابها لهما فى ذهاب أوديب الى طيبة مرتين : فى الأولـــى ليقتل أباه والثانية ليتزوج أمه(٣١) ٠

ثم يشبه الطاعون الذى انتشر فى طيبة والذى كان سببه استيلاء المعبد على الاراضى الزراعية حتى لم يبق للشعب فيها الا القليل بالاقطاع الذى كان متحكما فى مصر وغيرها من البلاد العربية والذى كان مسئولا عن كثير من المآسى بلغت قمتها فى حريق القاهرة ٠

ومصادرة أملاك المعبد وما تلاها من توزيع الاراضى على شعب طيبة يذكرنا بما قامت به الثورة المصرية من المصادرة والتوزيع ٠

ومن الذى اقم بذلك فى الأول ؟ أليس أوديب الذى تجرع قصة المأساة وعانى ذلها وخزيها ؟ ٠

ومن الذين قاموا بذلك فى الثانية ؟ أليسو هم الذين اكتووا بحرب فلسطين وعانوا ذل المأساة ؟ ٠

ومتى جاء الانقاذ فى الحالتين ؟ ألم يجىء حين اشتد الكرب وعظم الخطب ؟ ٠

وهكذا تستطيعون أن تمضوا فى استنباط وجوه الشبه بين هذه المأساة كما صورتها المسرحية ، وبين واقعنا العربى ، لا على أســـاس الرمز الجزئى الذى يخص كل شخص أو كل حادث فى احدها بشخص أو حادث فى الآخر ، ولكن على طريقة الرمز الكلى الشائع فى المسرحية كلها ٠٠٠ فقد يرمز الشخص أو الحادث الى أكثر من شخص أو حادث ٠

ويختم على باكثير القاء الضوء على ما فى مســـرحيته (مأساة أوديب) من رمز بقوله :

ان الرمز هنا يتذبذب فيمس وترا هنا ويمس وترا هناك كالسيمفونية التى يثير توقيعها فى نفسك مختلف المشاعر والاحاسيس دون ان تستطيع على التحديد ان تقول : هذه النغمة تثير كذا وكذا من المشاعر ، وهذه النغمة تثير كذا وكذا من الاحاسيس(٣٢) ٠

أما معالجة على سالم التى قدمت على مسرح الحكيم بالقاهرة عام

---

(٣١) المرجع السابق ، ص ٨٦ ــ ٨٧ ٠

(٣٢) المرجع السابق ، ص ٨٨ ــ ٨٩ ٠

١٩٧٠ ثم نشرتها دار الهلال بعد ذلك · فانها فى حدود علمى المعالجة الوحيدة فى العالم التى يعلن مؤلفها على غلافها انها كوميدية وليست مأساة · ولعل هذا هو السر فى انها باللغة العامية المصرية فى معظمها وليست بالفصحى ، لا لأنها كوميديا فقط ـ واللهجة العامية أنجح فى الاضحاك لأنها أكثر مباشرة وتلغى المسافة بين الممثل والمتفرج ـ بل لأن مؤلفها حاول ان يلغى البعدين الزمانى والمكانى أيضـــا · وكانت اللغة العامية احدى وسائله فى هذا الالغاء ·

وفى مقدمة على سالم لمســـرحيته (أوديب) أو (انت اللى قتلت الوحش) يشير الى بحث ايمانويل فليكوفسكى الذى سبق ان عرضناله،وردد القول بأن سوفوكليس وان لم يغادر أرض اليونان فقد كان صديقا للمؤرخ اليونانى هيرودت الذى زار مصر كثيرا وكان يسمح له بمشاهدة طقوس معينة محرم على الشعب ان يراها · ويقول انه ربما لم تكن مســـرحية أوديب سوفوكليس سوى اعداد اغريقى لمســـرحية مصرية تقدم نفس الاحداث ويتولى اخراجها كهنة آمون فى معابدهم،ولعلهم كانوا يعرضونها على كبار الشخصيات ممن زوار مصر كنوع من الاعلام الموجه لتشويه صورة الملك اخناتون بعد ان انتصروا عليه وعلى مبادئه واعادوا عبادة آمون مرة أخرى ·

ويمضى على سالم فى تدعيم رأيه فيشير الى مسرحية جان كوكتو (الآلة الجهنمية) فيرى ان الجو الفرعونى فرض نفسه عليه بحيث لـم يستطع التخلص منه فصور أبا الهول على أنه فتاة جميلة يرقد على حجرها أنوبيس اله الموتى فى مصر · واندريه جيد فى مســـرحيته أوديب يجعلبولينيس ابن أوديب يغازل أخته انتيجون ويعرض عليها الحب ، وعشق الأخت والزواج منها عادة ملكية فرعونية قديمة · ولهذا كله عاد سالم بأحداث مسرحيته أوديب الى طيبة مصر القديمة وليس طيبـــة اليونان ، كما أعطى نفسه الحق فى تجريدها من كل المفاهيم اليونانية القديمة والتى تتضمن أساسا الانسان وعلاقته بالاقدار والآلهة · هذا هو الاستبعاد الأول ، الاستبعاد المكانى ·

أما الاستبعاد الزمانى فيتمثل أولا فى تصوير استخدام أهل طيبة الاختراعات الحديثة كالاذاعة والتليفزيون ، ويتمثل الاستبعاد الزمانى الثانى فى شكل المسرحية وطريقة اخراجها ، فقد اســـتخدم المؤلف فى الفصل الثانى التقدم التكنيكى الذى حققته التجارب المسرحية المعاصرة فى بث حركة سريعة نابضة فى أرجاء المسرحية يتطلبها دائما المسرح الفكرى

لدفع الإملال · كما تم الغاء المسافة الزمانية ثالثا – وبطريقة أكثر وضوحا – في الفكرة التى تقوم عليها المسرحية · فالمأساة لم تعد مأساة أوديب ، بل مأساة طيبة وشعبها فهى تستأجر من يحل لها اللغز وتكافئه على هذا بأن تجعله ملكا عليها ، ولكن اذا حدث وتصدى فرد لعمل بطولي مثل إنقاذ أمه ، وأفلح في هذا ، فاننا لا نلبث ان نتبين حقيقة ما فعل · ان الانقاذ وهم زائف ، هو في الحقيقة تأجيل مؤقت للهزيمة · لهذا فان تريزياس يسخر من اسطورة أوديب القديمة قائلا : هل قرأتم ان ملكا تربع على العرش لمجرد أنه حل أحجية ، افرضوا ان أوديب غير موجود وسطكم، فماذا كنتم تفعلون ؟ ·

أنقذ أوديب طيبة من الوحش ، أو هكذا قيل على لسان خبراء الدعاية في المدينة وصدق الناس النبأ وانصرفوا الى أعمالهم اليومية وانقطع أوديب لاختراعاته ومكتشفاته ليبني أمته على أساس المنجزات المادية وحدها ، بينما ترك حاشيته تخرب نفسيات الشعب ، بدعوى العمل على ان ليتف الشعب حول مليكهم·وهنا كمنت المأساة،فلا فائدة من الاختراعات والاكتشافات ما لم يصحبها بناء الانسان ، والكارثة ان مايحدث هو هدم الانسان · لذلك يعود الوحش من جديد الى الظهور · وحين يطالب الناس بملاقاته من جديد يجيبهم بأنه سيلبى طلبهم ويحل اللغز ويقتل الوحش ، ولكن حين يموت ماذا هم فاعلون · لذلك يذهب شعب طيبة لملاقاة الوحش فيلقى الهزيمة · وحين يتساءل أوديب عن سبب الهزيمة مع أنه طور طيبة الاف السنين واخترع للناس كل ما يصنعه الانسان في المستقبل ، يرد عليه تريزياس قائلا : واخترعت أيضا يامولاى أسوأ إختراع في التاريخ · (الخوف) الاختراع الوحيد الذي يفسد كل الاختراعات الأخرى : ويعلن ان اللغز الحقيقي هو ان يحرر الانسان من الخوف والتملق والشك من أجل كل الطاقات الابداعية بداخله ، ومن يحل هذا اللغز هو الذى يستحق ببساطة لقب الحاكم ·

وهكذا غير على سالم الاسطورة تماما ، فأحالها الى كوميديا وان كانت روح المأساة تتغلغل فى احداثها وأصبحت وقائع المأساة القديمة مجرد أصداء باهتة تنبعث من ماض قديم ، مجرد أداة يطوعها المؤلف المسرحى ليعكس قلقه وقلق عصره ومجتمعه ويقدم خلالها رؤيته وكلمته ·

ونأتى أخيرا الى صياغة فوزى فهمى فى مسرحيته (عودة الغائب) فنجد أنه ظل محتفظا بروح المأساة ولهذا فانه كتبها بالفصحى بل بأسلوب أقرب الى روح الشعر من حيث التقديم والتأخير والسجع المتناثر خلال

الحوار . اما الصراع فليس صراعا بين الانسان والقدر ، ولا بين الحقيقة والواقع .. الخ .. لكنه صراع اجتماعى فى جوهره ، الشعب احد طرفيه وأوديب يتزعم هذا الطرف لأنه يحقق أحلام الشعب ويدافع عن حقوقه . « هو فى تاريخ طيبة ليس له مثيل ، ملك يدفع بعيدا عنه المنافع الشخصية وينتزع الثروات من الأرض لا لنفسه بل لكل الناس ، امر لم تعتده طيبة »(٣٣) .

أما الطرف الآخر فهم أعداء الشعب وعلى رأسهم كريون أخو الملكة والعراف تريزياس ، ويعبر كريون عن موقف هذا الطرف حين يعلن قائلا : ان ما أسوقه هو حصاد تجربة عشتها ، فأنا من بيت حكم ، ألفت التعامل مع هذه الجماهير ... انهم لا يثقون بنا .. انهم يعلمون اننا فوقهم .. نحن غيرهم .. وهم دائما أعداء لمن يحكم(٣٤) .

وهؤلاء كانوا يريدون من أوديب ان يملك ولا يحكم ، لا يهمهم ان تحبهم الجماهير بل ان تطيعهم . وكانوا يعتقدون ان قتل لايوس تم نتيجة تدبيرهم ، لكن النتيجة جاءت على غير ما دبروا ، فبدلا من أن يخلوا لهم الجو ويحققوا مطامعهم ، حل أوديب اللغز فأصبح من حقه ان يحل محل الملك المقتول ويتزوج زوجته .

ولئن كان أوديب فى الفصل الأول (التعرف) يتعرف على حقيقة ما ارتكبه بما لا يختلف كثيرا عما فى مسرحية سوفوكل ، فان فى الفصل الثانى (القرار) نجده يتخذ قرارا مخالفا تماما لما اتخذه أوديب سوفوكل ، لأنه لا يفعل ما فعله سلفه حين فقأ عينيه وتخلى عن عرش طيبة ، فمعنى هذا أنه تخلى عن شعب طيبة وتركه نهبا لمستغليه . ثم لماذا يفعل بنفسه هذا ولم يخطىء لا هو ولا أمه لأنهما ليسا أشرارا ، وسيثبتان لأنفسهما ولمن بعدهما بأنهما حقا ابرياء وأنهما محيا الضلال من حياتهما لحظة تبيناه . ثم انهما ليسا مسئولين عما جرى لهما .

وهكذا قرر أوديب ألا يدع العمر يضيع فى باطل وان يغرق رأسه بما أراده لها : صنع مستقبل الناس الطيبين أهل طيبة(٣٥) . وبذلك فان أوديب (فوزى فهمى) يدين أوديب (سوفوكل) بأنه أضاع عمره فى باطل وأنه تحمل مسئولية لا ذنب له فيها .

---

(٣٣) فوزى فهمى احمد ، عودة الغائب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مسرحيات مختارة ، ١٩٧٧ ، ص ٢٨ .

(٣٤) المرجع السابق ، ص ٣١ .

(٣٥) المرجع السابق ، ص ٥٦ .

ونتيجة لهذه المقدمة اتخذ أوديب قراره : أنه لن يعلن حقيقة قصته ، لأن اعلانها معناه ان يحطم المتلصصون صرحه ويعرفوا جرحه ليعودوا بطيبة الى الوراء ، الى ما قبل اليقظة من الرقاد حيث الأشباح تعود ، ويفرخ الشر ويباح ، وتعامل كرامة الناس بالنعال(٣٦) ·

وعندما تؤكد أمه جوكاستا بأن جريمتهما لا يمكن ان تغتفر يقاطعها بألا جريمة هناك · من أجل ذلك قررا ان يظلا زوجين أمام الناس ولكنهما أمام نفسيهما سيكونان أما وابنا(٣٧) ·

ويحاول كريون المندفع المتآمر على أوديب فيحرق رجاله الحقول ويحطمون السدود ولكن مؤامراته تفشل · فيشير عليه تريزياس الخبيث ان يشترى مجلس الشيوخ ليقف اعضاؤه ضد مشاريع أوديب فيعزلونه عمن حوله ويجعلونه وحيدا ·

أما جوكاستا فانها تشفق على ابنها وتغرى وصيفتها اوريجانيا بأن تكون زوجته مدعية ان مرضا خبيثا يحول بينها وبين أوديب بأمر من الاطباء · وقد اتضح ان اوريجانيا تحب أوديب لأنها تحب فيه وطنها فى ثوبه الجديد ·

وعندما يشى كريون لأخته جوكاستا بالعلاقة غير الشرعية بين أوديب وأوريجانيا يفلت منها لسانها معلنة ان أوديب ابن دمها · وحين ينتشر الطاعون يجدها كريون وتريزياس فرصة ذهبية لهما · فتريزياس ما يزال يعمل بكهانته ، فيطالب أوديب ان يرحل لأنه قاتل أبيه ومعاشر أمه فأسراره ليست بمنأى عن سكان الأوليمب ، لكن أوديب يتصدى له معلنا أن ظل سكان الاوليمب على الأرض رغيف وسلام بينما تريزياس يخضب بالموت ارض طيبة ، ويطالبه بأن يمرغ اطماعه فى الوحل والا يجعل موت البشر سلاحه مستثمرا زمن الضيق ، ويتحسر أوديب على ضيعة الآمال فى عالم الأحقاد(٣٨) · ويشيع تريزياس فى طيبة ان سبب الدمار وجود من ارتكب معصية فى طيبة ويجب التخلص منه ، فيرد أوديب ردا منطقيا : فالعقاب فى الشرائع لمن ارتكب الخطأ ولايمكن للآلهة ان تساوم ولا ترضى ان يدفع شعب دمه المسفوك عقابا لمن ارتكب الخطأ ، بل العقاب يحتمله مرتكب الخطأ والا فالآلهة اذن آلهة ظالمة ·

---

(٣٦) المرجع السابق ، ص ٥٨ ·
(٣٧) المرجع السابق ، ص ٦٠ ·
(٣٨) المرجع السابق ، ص ١١٦ ·

لكن أوديب يضطر فى النهاية الى ان يعلن ان حجب الحقيقة عن الشعب هو خطيئته ، ولكن الكورس يبرىء أوديب معلنا انه ليس هناك لعنة بل هناك مؤامرة ، وان هذه المؤامرة تتستر فى ظل المعبد • ولكن الكورس يعود فيعاتب أوديب معلنا : كتمت عنا جرحك ونحن شعبك ، صار صمتك وحشا آخر يترصد بنا ، أوديب انت بسقطتك وصمتك لست لنا (٣٩) •

حينئذ يستجيب أوديب لرغبة شعبه معلنا ان الديمقراطية لن تنحنى امام سلطته • فلتصنع طيبة مصيرنا ولتمارس حريتها ولتعلم ان امامها الطريق غير مفروش بالورود ••• « أيها الطيبون انا لا اخالف اجماعكم ، انتم ترفضوننى وهذا حقكم ، كى لا تبقى حريتكم وهما وشعارا مرفوعا •• لكن الانتصار الحقيقى لكم هو ان تستمروا بهذا القدر من الشجاعة فى ممارسة حريتكم امام مواقف أخرى مماثلة ••• وداعا وأنا اترككم احرارا من ذلك الخوف » • ثم يصرح بمعارضته لسلفه أوديب سوفوكل : اما انا فقد كان على أن أفقأ عينى كما تحكى قصتى ، فاذا كان أوديب على سالم قد علم الناس الخوف فان أوديب فوزى فهمى قد حررهم منه (٤٠) •

ويبدو ان فوزى فهمى يسقط على اسطورة أوديب موضوعا معاصرا ، وان كان فى الواقع موضوعا جديدا قديما لأنه يتصل بأساليب الحكم فى كل عصر وفى كل مكان • ونحن نلاحظ انه احتفظ من ناحية الموضوع بجانب من الاسطورة القديمة وتخلى عن جانب آخر ابرزه الصراع مع القدر الذى حل محله الصراع الاجتماعى ، اما من ناحية الشكل فكان اكثر احتفاظا بالشكل الاغريقى للمسرحية اذ احتفظ بالكورس وبروح الشعر وبالشخصيات الرئيسية وبزمانها ومكانها ولكنه قسمها الى ثلاثة فصول •

لقد استرد ادباء مصر — ومن مختلف الأجيال — أوديبهم بعد ان تغرب طويلا ، ووجدوا فى شخصيته طواعية لأن يؤقلموه مع عقائدهم حينا ومع همومهم حينا آخر ، فارتدت ثيابنا وتحدثت بلغتنا ، ولا غرابة فأوديب شخصية خصبة تلاقت مع مواهب خصبة •

* * *

وهكذا كما قام أوديب برحلته المكانية من كورنث الى طيبة قام برحلة اخرى زمانية بدأت فى القرن الخامس قبل الميلاد ، بل قبل ذلك فى عصر

---

(٣٩) المرجع السابق ، ص ١٣٤ •

الاساطير المجهول الذى منه نبعث القصة ، ثم استمرت رحلته عبر القرون ، قرنا وراء قرن حتى القرن العشرين ، ونحن نراه يعبر امامنا فى طريقه الى قرون أخرى كثيرة مقبله ٠ وهو فى خلال رحلته يأخذ من كل عصر ومن كل مجتمع ويعطيه ، يأخذ ملامح العصر أو المجتمع ويعطيه فى مقابل ذلك لغزه ، يلقيه عليه كما ألقى أبو الهول لغزه من قبل عليه ٠ ولقد كان جوهر الاجابة دائما واحدا وهو : الانسان ٠ لكن أى انسان ؟ حينا تكون مأساة الانسان ان قوى أكبر منه تصارعه وتصرعه ، وحينا آخر تكون مأساته — على العكس من ذلك — انه وحيد معزول فى غيبة هذه القوى ٠ مرة تكون مأساة الانسان ان هذه القوى تسيره ولا خيار له لأنه تحت رجمتها ، ومرة أخرى تكون مقساته أنه حر مختار قد ألقيت المسئولية كلها على عاتقه ٠

---

(٤٠) المرجع السابق ، ص ١٣٦ ٠

للمؤلف

أ ـ قصص قصيرة :ـ

١ ـ العشاق الخمسة ، طبعة أولى ، الكتاب الذهبى ، روز اليوسف القاهرة ، ١٩٥٤ ، طبعة ثانية ، الكتاب الماسى ، الدار القومية ، ١٩٦١ ·

٢ ـ رسالة الى امرأة ، الكتاب الذهبى ، روز اليوسف ، القاهرة ١٩٦٠ ·

٣ ـ الزحام ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٦٩ ·

أعيد نشر قصص هذه المجموعات مع بعض الاضافات ··

٤ ـ حلاوة الروح ، كتاب اليوم ، دار إخبار اليوم ، القاهرة ، ١٩٧١ ·

٥ ـ مطاردة منتصف الليل ، سلسلة اقرأ ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٣ ·

٦ ـ آخـــر العنقود ، كتاب اليوم ، دار اخبار اليوم ، القاهرة ، ١٩٧٤ ·

٧ ـ الأم والوحش ، ١٩٨٢ ·

٨ ـ قصص من التراث العمانى ، مكتبة مجان ، مسقط ، ١٩٨٧ ·

ب ـ نثر غنائى :ـ

٩ ـ المساء الأخير ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٣ ·

جـ ـ دراسات :ـ

١٠ ـ دراسات أدبية ، مكتبة النهضة ، القاهرة ، ١٩٦٤ .

١١ ـ دراسات فى الأدب العربى المعاصر ، مؤسسة التأليف والنشر ، القاهرة ١٩٦٤ .

١٢ ـ دراسات فى الحب ، كتاب الهلال ، القاهرة ، ١٩٦٦ .
ويتناول مؤلفات التراث العربى فى موضوع الحب والصداقة وقد أعيد نشره بعنوان « الحب والصداقة فى التراث العربى والدراسات المعاصرة » ، دار المعارف القاهرة ، ١٩٧٦ .

١٣ ـ دراسات فى الرواية والقصة القصيرة ، مكتبة الانجلو ، القاهرة ، ١٩٦٧ .

١٤ ـ اللامعقول فى الأدب المعاصر ، المكتبة الثقافية ، مؤسسة التأليف والنشر ، ١٩٦٩ .

١٥ ـ الرواية المصرية المعاصرة ، كتاب الهلال ، دار الهلال القاهرة ، ١٩٧٣ .

١٦ ـ القصة القصيرة نظريا وتطبيقيا ، كتاب الهلال ، دار الهلال القاهرة ، ١٩٧٧ .

١٧ ـ نماذج من الرواية المصرية ، « مشروع المكتبة العربية » ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٧ .

١٨ ـ القصة والمجتمع ، « سلسلة كتابك » دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٩ .

١٩ ـ شكوى الموظف الفصيح ، اكتاب الهلال ، دار الهلال ، القاهرة ، ١٩٨٠ .

٢٠ ـ الروائيون الثلاثة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٠ .

٢١ ـ رحلتى مع القراءة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٢ .

٢٢ ـ مع القصة القصيرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٤ .

٢٣ ـ سندباد فى عمان،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٦ .

د ـ اعداد وتقديم :ـ

٢٣ ـ سبعون شمعة فى حياة يحيى حقى ، الهيئة العامة للكتاب « مشروع المكتبة العربية » ١٩٧٥ ٠

٢٤ ـ الليلة الثانية بعد الألف ، « مختارات من القصة النسائية فى مصر » ، الهيئة العامة للكتاب « مشروع المكتبة العربية » ، القاهرة ، ١٩٧٦ ٠

هـ ـ ترجمات : ـ

٢٥ ـ أوديب للكاتب اللاتينى سينكا ، اعداد تدهيوز ، سلسلة المسرح العالمى « وزارة الاعلام الكويت ، ١٩٧٦ ٠

رقم الايداع ١٩٨٨/٨٠٢٥
الترقيم الدولى ٢ ـ ٢٠٠٢ ـ ٠١ ـ ٩٧٧

الهيئة المصرية العامة للكتاب